

**Detrás de muros y rejas:
familias oligárquicas frente al proceso modernizador en la
novelística hispanoamericana**

Memoria doctoral
presentada a la
Facultad de Filosofía y Letras
de la
Universidad de Zürich

para obtener el título de doctor
por
Annina Clerici

de
Zürich

Aprobada por la Facultad en el semestre de otoño de 2008
a proposición
del Prof. Dr. Martin Lienhard y de la Prof. Dr. Itzíar López Guil

Zürich, 2008

a Juan Carlos

a Bastián

Agradecimientos

Mis más profundos agradecimientos van al Prof. Dr. Martín Lienhard cuyas valiosas sugerencias me han acompañado durante el largo –y no siempre fácil– proceso de investigación. Agradezco también la oportunidad de colaborar con él en las actividades de la Cátedra de Literaturas Latinoamericanas de la Universidad de Zürich, donde he tenido enriquecedoras experiencias laborales y personales. Estoy en deuda con la Prof. Dr. Itz'ar López Guil. Su alentadora lectura y sus agudas observaciones han motivado la corrección final del manuscrito. Este trabajo probablemente no se hubiera terminado sin el soporte científico y moral de mi amiga Lilibeth Zambrano. Los encuentros y las conversaciones con ella han nutrido el presente estudio. Agradezco a mis padres, Marianne y Enrico Clerici, por su enorme cariño, fundamental para todos mis proyectos personales. Sin el amor y la comprensión de mi esposo y mi hijo, esta investigación nunca se hubiera realizado.

In my beginning is my end. In succession
Houses rise and fall, crumble, are extended,
Are removed, destroyed, restored, or in their place
Is an open field, or a factory, or a by-pass.
Old stone to new building, old timber to new fires,
Old fires to ashes, and ashes to the earth
Which is already flesh, fur and faeces,
Bone of man and beast, cornstalk and leaf.
Houses live and die: there is a time for building
And a time for living and for generation
And a time for the wind to break the loosened pane
And to shake the wainscot where the field-mouse trots
And to shake the tattered arras woven with a silent motto.

T.S. Eliot, "East Coker" en *Four Quartets*, 1943

Índice

Summary	6
Zusammenfassung.....	7
Introducción.....	8
Literatura y oligarquía.....	8
Oligarquía y modernización.....	13
La perspectiva de los personajes oligárquicos.....	18
1. Estrategias discursivas	26
1.1 Cautivos del pasado	26
1.2 ¿Sumisas o rebeldes? – La construcción de la identidad femenina.....	37
1.3 Subjetividades masculinas: solos en su crisis existencial.....	51
1.4 Entre la nostalgia y la ironía.....	68
2. Configuraciones espaciales	85
2.1 El encierro	85
2.2 Ampliando el horizonte: los empleados domésticos	94
2.3 Encuentros y desencuentros con el mundo exterior	109
2.4 La función de los personajes infantiles y adolescentes	124
3. Los personajes oligárquicos.....	144
3.1 Obsesiones y pasatiempos	144
3.2 De “opas”, brujas y locos	157
3.3 Bajo el signo de la muerte.....	170
3.4 El fin de un linaje	180
Observaciones finales	195
Bibliografía.....	201
Curriculum vitae	211

Summary

My dissertation aims to analyze twenty novels and some short stories that portray the decay of the Hispano-American oligarchy, in the context of the economic and social change at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. I give special attention to *La casa de los Felipes* (Luisa Mercedes Levinson, 1951), *La casa* (Manuel Mujica Láinez, 1954), *La casa del ángel* (Beatriz Guido, 1954), *Coronación* (José Donoso, 1957), and *Un mundo para Julius* (Alfredo Bryce Echenique, 1970).

Since the publication of *Oligarquía y literatura* (Blas Matamoro, 1975) and *Apogeo de la oligarquía: literatura argentina y realidad política* (David Viñas, 1975), only a few monographic works dedicated to specific authors consider the relations between oligarchy and literature.

A comparative approach allows examining both the narrative techniques and the motifs of the literary corpus. The decadent ambience is accentuated by the frequent use of flashbacks and a circular narration structure, suggesting that the main characters are paralyzed, prisoners of the past, their solitude emphasized by the predominance of inner monologues and free indirect discourses. At the same time, fortified mansions and country houses play a central role in the configuration of an oligarchic space of self-enclosure, where the main characters are interpreted as symbols embedded in a hermetically sealed, doomed social stratum. Topics of frustration, emotional disorder, incest, and death cross the stories as leitmotifs.

Finally, child figures always appear in this narrative context provided with an open attitude that contrasts their parents' stiffness. The children are the ones who try to establish the communication between the static universe of their families and the dynamic world beyond the houses' walls and fences. Their subversive deeds and transgressions make possible to unveil a life, which existence is otherwise ignored by the adult view.

Zusammenfassung

Das Ziel meiner Dissertation ist die Analyse von zwanzig Romanen und einigen Kurzgeschichten, die die Dekadenz der hispanoamerikanischen Oligarchie während des Modernisierungsprozesses Ende 19. und Anfang 20. Jahrhunderts thematisieren. Das Hauptaugenmerk richtet sich dabei auf *La casa de los Felipes* (Luisa Mercedes Levinson, 1951), *La casa* (Manuel Mujica Láinez, 1954) *La casa del ángel* (Beatriz Guido, 1954), *Coronación* (José Donoso, 1957) und *Un mundo para Julius* (Alfredo Bryce Echenique, 1970).

Mit den Beziehungen zwischen Oligarchie und Literatur beschäftigen sich seit der Publikation von *Oligarquía y literatura* (Blas Matamoro, 1975) und *Apogeo de la oligarquía: literatura argentina y realidad política* (David Viñas, 1975) nur vereinzelte Monografien zu bestimmten Schriftstellern, nicht aber vergleichende Studien.

Der komparatistische Ansatz erlaubt es, die meinem Korpus inhärenten narrativen Techniken und Motive zu eruieren. Die Thematik der Dekadenz wird durch Rückblenden und zirkuläre Erzählstrukturen unterstrichen. Diese suggerieren eine Atmosphäre des Stillstandes; die Protagonisten erscheinen als Gefangene der Vergangenheit, deren Einsamkeit durch innere Monologe und die erlebte Rede hervorgehoben wird. Bemerkenswert ist die Raumkonfiguration, die sich in der zentralen Rolle der festungsähnlichen Stadt- und Landhäuser abbildet. Die sich selber einschliessenden oligarchischen Figuren können als Symbole einer hermetisch abgeriegelten, dem Untergang geweihten sozialen Schicht interpretiert werden. Leitmotivisch ziehen sich Themen wie Frustration, geistige Verwirrung, Inzest und Tod durch die Geschichten.

Kinderfiguren, deren offene Haltung mit der Unerbittlichkeit ihrer Eltern kontrastiert, erscheinen als Vermittler zwischen dem statischen Universum ihrer Familien und der dynamischen Welt hinter den Mauern und Gittern. Ihre subversiven Taten und Transgressionen ermöglichen es, Facetten der Existenz aufzudecken, die der Blick der Erwachsenen ignoriert.

Introducción

Literatura y oligarquía

Innumerables son los relatos sobre familias oligárquicas hispanoamericanas. El modo de vida de los pudientes fue –y sigue siendo– una inagotable fuente de inspiración para los que recrean en el discurso literario los procesos históricos y sociales relacionados con el auge y la decadencia de la oligarquía hispanoamericana. Las imágenes literarias de las familias ligadas al poder son tan heterogéneas que un intento de clasificación sería osado. Sin embargo, se puede decir que a grandes rasgos las evocaciones del mundo oligárquico oscilan entre idílicas –relatadas en un tono nostálgico– y sórdidas –narradas desde un punto de vista crítico. Así, por un lado, encontramos las imágenes paradisíacas de familias terratenientes y sus haciendas, tales como las ofrece, por ejemplo, Jorge Isaacs en su novela *María* (1867). Aunque se trata de una historia de amor trágica, el narrador presenta la hacienda como un microcosmos idílico, en el que las relaciones sociales funcionan a la perfección: los dueños muestran un trato familiar con la servidumbre y, a su vez, los esclavos y sirvientes no manifiestan ningún deseo de emancipación, más bien cumplen humildemente su papel. Lo que sucede fuera de la hacienda es de poco interés. La focalización narrativa se dirige a la familia oligárquica. Por otro lado, hallamos retratos que exhiben las familias pudientes en su decadencia. Novelas reivindicativas como *Los dueños de la tierra* (1958) de David Viñas y *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas señalan los conflictos sociales entre latifundistas y sectores subalternos desde una mirada omnisciente y crítica. Ambos escritores hacen hincapié en la pérdida de poder de la oligarquía terrateniente y la toma de conciencia de los obreros e indios en el contexto de la modernización.

El presente trabajo enfocará una serie de textos que tematizan la inestabilidad y la decadencia de la oligarquía desde el punto de vista de los pudientes. Pese a la fluctuación de los enunciadores entre un registro melancólico y una actitud crítica hacia el mundo evocado, es el tono nostálgico el que predomina. En la mayoría de los relatos, la mansión de una familia oligárquica desempeña un papel protagónico. Es alrededor de ella que se traman las peripecias e intrigas de sus habitantes: los dueños y su personal de servicio. Los oligarcas, confrontados con el proceso modernizador y sociedades cada vez más dinámicas, se caracterizan por una actitud defensiva. Encerrados en sus mansiones buscan diferenciarse de los personajes provenientes de sectores sociales inferiores, cuya existencia y cercanía significa un latente peligro para el cada vez más debilitado orden sociocultural establecido por

ellos. Mientras que algunas familias logran defender sus casas y bienes mediante gruesos muros y amplias rejas, otras son incapaces de salvar sus propiedades de la inminente ruina. Cuando estos textos se refieren a los mundos fuera de la mansión, no se detienen en ellos: los conflictos sociales rozan el universo oligárquico pero nunca constituyen el centro de atención.

Aunque nos ocuparemos de una veintena de textos diferentes, cinco novelas formarán el núcleo de este estudio. Todas ellas ponen especial énfasis en el rol principal que cumple la mansión oligárquica dentro del universo narrativo, como ya lo indican los títulos de las obras. No sorprende que sus autores provengan de un similar entorno sociocultural. Crecieron en el seno de destacadas familias que se movieron en un ambiente cosmopolita y políglota. Estuvieron acostumbrados a viajar y conocieron desde temprana edad Europa o Estados Unidos. Realizaron estudios vinculados a la literatura o el derecho y, profesionalmente, se dedicaron a la literatura, el periodismo, la docencia universitaria, el arte y el servicio diplomático. Todos fueron galardonados con premios literarios.

Luisa Mercedes Levinson¹ relata en *La casa de los Felipes* (1951, reescrita en 1969), su primera novela, la decadencia de una familia oligárquica que vive presa de sus recuerdos en una casona oscura de Buenos Aires durante los años 1910. El aislamiento espacial y espiritual de los personajes es enfatizado mediante el frecuente uso del monólogo interior. En la casona de la calle del Aromo no se habla; el silencio de la casa es sólo interrumpido por los esporádicos chillidos de la Use, la “loca” de la familia. El joven Felipe, el “último” del Villar, y su hermana mayor María Felipa deambulan por los largos pasillos recordando a sus padres y demás antepasados muertos, cada uno tratando a su modo de esquivar la inevitable ruina familiar. Durante los últimos años, los del Villar viven tan aislados de la sociedad que el incesto se vuelve un tema y una amenaza constante.

¹ Luisa Mercedes Levinson (1914-1988) provenía de la clase alta argentina. Creció en un ambiente cosmopolita. Su padre era australiano y su madre la hija de un diplomático español. Levinson fue educada en inglés y francés. Vivió un tiempo en Europa. A los 19 años se casó con el médico Dr. Pablo Valenzuela. Levinson estuvo vinculada a la revista *Sur*. Sus cuentos fueron publicados en esta revista y en el suplemento literario de *La Nación*. En 1955 publicó junto con Jorge Luis Borges el cuento “La hermana de Eloísa”. Su segunda novela, *Concierto en mí*, ganó en 1956 el Premio Municipal de Buenos Aires. Por su primera colección de cuentos, *La pálida Rosa de Soho*, publicada en 1959, le fue otorgado el Premio Provincia de Buenos Aires, y su obra de teatro *El tiempo de Federica* (1962) fue galardonada con el premio Teatro Municipal General San Martín. Los trabajos de Levinson fueron traducidos al inglés, francés, italiano y alemán. En 1984 recibió, junto a Beatriz Guido, el Diploma al Mérito en novela por la Fundación Konex (Fundación Konex en: <http://www.fundacionkonex.com.ar/premios/curriculum.asp?ID=887> (20.10.2006); González Echevarría 1997: 205).

Manuel Mujica Láinez² alude en *La casa* (1954) a la demolición de una mansión oligárquica de la calle Florida en Buenos Aires. El relato sobre el esplendor y la decadencia –iniciada en 1925– de sus dueños es enunciado por la casa misma. Mientras que ella observa y describe simultáneamente su propio derribamiento se acuerda en múltiples *flashbacks* de la familia que la habitaba entre los años 1885 y 1934. La muerte funge no solamente como símbolo de la decadencia sino también como elemento estructural en *La casa*. Después de haber dedicado casi todos los capítulos a la muerte de un protagonista, la novela termina con la muerte de la narradora-casa misma.

En *La casa del ángel* (1954) de Beatriz Guido³, la yo-narradora Ana Castro, hija de una familia oligárquica, evoca su tragedia personal, ocurrida un viernes, como consecuencia de su formación restrictiva. Las imágenes de su infancia están impregnadas de un catolicismo riguroso y una moral intransigente. La madre reprime las iniciativas de sus hijas. Recluida en su casa del barrio Belgrano y su quinta en Adrogué, a la joven Ana se le presentan pocas oportunidades de conocer el Buenos Aires de los años 1920. Guido hace hincapié en el encierro y la soledad de la protagonista-narradora a través del corto relato primero que enmarca los recuerdos de Ana y sugiere que el círculo de los viernes trágicos nunca se romperá.

2 Manuel Mujica Láinez (1910-1984) descendía de una destacada familia argentina que había perdido gran parte de su poder económico y político. Por motivos de trabajo, la familia se instaló en 1923 en París, donde Manuel prosiguió sus estudios secundarios. Finalizó su formación en Londres, adonde la familia se había mudado después de la estadía en París. En 1926 regresaron a Buenos Aires. Por obligación familiar ingresó a la Universidad para estudiar Derecho. Muy pronto abandonó los cursos porque no le interesaron sus estudios. Empezó a escribir y publicar en diversas revistas literarias surgidas en Buenos Aires durante los años 1920. A partir de 1932 trabajó como redactor en el diario “La Nación”. Fue secretario del Museo Nacional de Arte Decorativo y, entre 1955 y 1958, director del Departamento de Cultura en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Fue galardonado con varios premios literarios nacionales, entre otros el Premio Nacional (1958). Fue miembro de la Academia Argentina de las Letras (Francés Vidal 1986: 15-26; Reichardt 1994: 91).

3 Beatriz Guido (1924-1988) nació en Rosario, Argentina. Fue hija del arquitecto y profesor de Historia del Arte Ángel Guido y la actriz uruguaya Berta Eirin. Entre los amigos de su padre y su madre figuraron Gabriela Mistral, Ricardo Rojas, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Durante los años 1938 y 1939, Guido acompañó a su padre en un viaje de estudios a Europa. Ella cursó Filosofía y Letras en el Consejo de Mujeres de Rosario, en la Universidad de Buenos Aires y, entre 1949 y 1951, en Roma. En la confitería Florida de Buenos Aires se hizo amiga de Matilde y Ernesto Sábato, Manuel Mujica Láinez, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. Estaba casada con el cineasta Leopoldo Torre Nilsson, para quien escribía la mayoría de los guiones cinematográficos. Torre Nilsson tomó varias de sus novelas como base de sus películas. *La casa del ángel*, la primera novela de Guido, fue laureada con el Premio Literario Emecé en 1954. Por su volumen *Apasionados* (1982) le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura. En 1984 recibió, junto a Luisa Mercedes Levinson, el Diploma al Mérito en novela por la Fundación Konex. A partir de 1984 fue Agregada Cultural de la Embajada Argentina en Madrid, donde falleció en 1988 (Mahieu 1986: 154-156; Marval-McNair 1992: 225; Osorio 1991: 26-59; Reichardt 1994: 64).

Aunque el narrador de *Coronación* (1957) de José Donoso⁴ presenta la crisis de la oligarquía chilena desde la omnisciencia, predomina en la novela el punto de vista de don Andrés, un cincuentón que vive recluido con su abuela demente en una mansión de Santiago. Es más, gracias al estilo indirecto libre aparecen momentos en los que el discurso del narrador se funde con los recuerdos, pensamientos y miedos de don Andrés. Atormentado por la sensación de morir sin haber vivido nunca, don Andrés oscila entre el deseo de darle algún significado a su existencia y la justificación de la pasividad absoluta.

La historia de *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique⁵ se desarrolla durante la restauración oligárquica de los años 1950. El centro de acción es la mansión de la familia de Julius en San Isidro, un barrio residencial de Lima. Los mundos fuera de la mansión oligárquica se van conociendo solamente a través de los oídos y los ojos del protagonista Julius, un niño sensible y muy curioso. Mediante diferentes estrategias, el narrador se distancia del mundo frívolo de los oligarcas, hacia quienes muestra poca simpatía, describiéndolos como seres ociosos, fríos y crueles, concentrados solamente en lo material. A pesar del tono irónico y crítico para con el mundo oligárquico, se percibe cierta nostalgia por un modo de vivir en vías de desaparición.

Existen amplias bibliografías sobre Alfredo Bryce Echenique, José Donoso, Manuel Mujica Láinez y, en menor medida, sobre Beatriz Guido, cuya narrativa fue redescubierta por la crítica literaria a partir de los años 1990. En cambio, la investigación sobre Luisa Mercedes Levinson resulta un tanto más difícil, pues casi no se encuentra literatura secundaria sobre su obra. Pese a la publicación de sus cuentos en antologías francesas o estadounidenses del relato breve, Luisa Mercedes Levinson hasta ahora no ha recibido el interés científico merecido.

Con respecto a la temática de la oligarquía y la literatura cabe mencionar aquí las dos obras –ambas publicadas en Buenos Aires en 1975– que se dedican explícitamente a ella. Por

4 José Donoso (1924-1996) pasó su infancia en Santiago en el seno de una familia adinerada. Después de una estadía en Magallanes y Buenos Aires regresó a Chile para estudiar anglicista. En 1949 recibió una beca de la Universidad de Princeton. De vuelta, trabajó como profesor de literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 1958 viajó nuevamente a Buenos Aires donde se casó. Luego siguieron estadías en México, Iowa, Guanajuato, New York, Palma de Mallorca, Barcelona y Calaceite, un pequeño pueblo en Aragón. Desde 1981 vivió con su familia en Chile. Ganó el Premio Nacional de Literatura en 1990 (Reichardt 1994: 252; Smith 1997: 267-270).

5 Alfredo Bryce Echenique (1939*) proviene de una familia de la vieja oligarquía peruana. Su padre era un importante funcionario del Banco Nacional del Perú y su madre una descendiente directa de un virrey y del presidente de la república José Rufino Echenique, que gobernó de 1851 a 1854. Bryce Echenique se formó en colegios norteamericanos e ingleses. Al terminar su carrera de Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, fundó con compañeros un bufete de abogados que no tuvo éxito. En 1964 viajó a Europa para ser escritor. Vivió en Francia e Italia, donde escribió sus primeras obras. Se casó en París en 1968. Tras recibir una beca de la Fundación Guggenheim realizó un viaje a Estados Unidos en 1975. Después regresó a Francia, donde enseñó en diversas universidades, entre otras en la Sorbona y la Universidad Paul Valéry en Montpellier. Entre 1984 y 1988 residió en Barcelona, y desde entonces vive en Madrid (Fuente 1994: 9-17; Reichardt 1994: 587).

un lado, tenemos el ensayo *Oligarquía y literatura* del crítico argentino Blas Matamoro y, por otro, *Apogeo de la oligarquía: literatura argentina y realidad política* del escritor, crítico literario y profesor universitario argentino David Viñas. Viñas profundiza en la generación del 1880, los llamados *gentlemen*-escritores del apogeo de la oligarquía cuyos arquetipos eran los *dandys* y diplomáticos conectados a la política. Su paulatina pérdida de liderazgo en el territorio de la literatura tuvo que ver con el surgimiento de literatos provenientes de la clase media y con la profesionalización del escritor.

Matamoro, a su vez, presenta seis escritores argentinos, nacidos entre 1889 y 1915, con vínculos oligárquicos: Eduardo Mallea, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, las hermanas Ocampo y Manuel Mujica Láinez. Antes de ocuparse de ellos, Matamoro ofrece una breve reseña de la historia literaria argentina a partir de 1890, cuando la política y la producción cultural, anteriormente hegemonizadas por la oligarquía, fueron retadas por nuevos actores. Después de 1890, los escritores provenían de las clases medias –muchas veces de origen inmigratorio– y de los hidalgos pobres de provincia radicados en Buenos Aires. Ellos representaban los sectores que habían quedado fuera del gran proyecto liberal oligárquico establecido en 1880. En las décadas de 1920 y 1930 apareció una generación de artistas de procedencia obrera cuyo objetivo era hacer una literatura proletaria. En oposición a este proyecto, surgió el martinfierrismo, una literatura estetizante, destinada a un público erudito. Fue la vanguardia la que empezó con “Martín Fierro” y “Proa” y se fortaleció con “Sur”. En los años 1930 e inicios de los 1940, esta tendencia se consolidó con la aparición de un sector de la burguesía que propuso una nueva disputa por la hegemonía del poder. Los escritores protagónicos de esta tendencia empezaron a diferenciarse de los demás ciudadanos con un estilo de vida ostentoso: se construyeron casas especiales, como la casa corbuseriana de Victoria Ocampo en Barrio-Parque, sus chalets de Beccar y Mar del Plata, y la casa serrana de Mujica Láinez en Cruz Chica. Se trató de manifestaciones de un aristocratismo, de un altivo aislamiento en una especie de cuarto de meditación o torre de marfil. La idea del gran salón literario, donde reinaban el buen gusto y el esteticismo, fue retomada. Los escritores tratados en *Oligarquía y literatura* se adscriben a este “aristocratismo”. Matamoro los tipifica como “personajes representativos de un imaginario salón literario” (Matamoro 1975: 65). El “aristocratismo” aludido por Matamoro se hace patente en nuestro *corpus* a través de la mirada unilateral con la que se evoca el universo oligárquico. Las narraciones están dominadas por el punto de vista de los oligarcas, otras perspectivas sólo interesan marginalmente.

Oligarquía y modernización

En este trabajo utilizaremos el término de la “oligarquía” no sólo con respecto a la vida política, como propone José del Pozo en su *Historia de América Latina y del Caribe: 1825-2001* (2002: 268), sino también en relación con su aspecto socioeconómico. Nos referiremos a las definiciones elaboradas por los sociólogos franceses François Bourricaud y Alain Touraine. Mientras que las reflexiones de Touraine abarcan a América Latina en general, las investigaciones sobre la oligarquía de Bourricaud enfocan sólo el Perú. Caracterizando la sociedad peruana del siglo XIX y de principios del siglo XX, este último describe la oligarquía como un reducido número de familias que “podía decidir acerca de lo esencial sin tener que preocuparse mucho por lo que pensara o deseara la masa de la población” ya que “la plebe estaba políticamente desorganizada” (Bourricaud 1989 [1967]: 26). Bourricaud resalta que el término de “oligarquía” abarca tanto la noción de un poder absoluto como también la de que ese poder está ejercido por un número muy reducido de personas (Bourricaud 1989 [1967]: 39). Se trata de una red de familias en la que cada uno de los poderosos señores decide no sólo por él sino por todos sus hijos, sobrinos y primos cuya fortuna está administrando (Bourricaud 1989 [1967]: 52-53). Según Bourricaud, la “oligarquía” es constituida por los gamonales y patrones de la Sierra que reinan sobre sus latifundios, los dueños de las grandes plantaciones de azúcar y de algodón en los valles de la costa, pero también por los mineros. La “oligarquía”

[j]uega en más de un tablero: agricultura de exportación, actividades mineras, para no hablar de la banca y de la especulación inmobiliaria. Está en todas partes, [...]. La oligarquía no es sólo inmobiliaria y agraria; también es banquera, comerciante y hasta industrial. Está siempre presente allí donde haya dinero que ganar (Bourricaud 1989 [1967]: 50-51).

En resumidas cuentas, Bourricaud define al oligarca como un “especulador”. Si bien es cierto que algunas familias oligárquicas alcanzaron una posición rentista en el caso de haber elegido un administrador competente para dirigir sus negocios, la mayoría de ellas tenía que vigilar sus pertenencias por su propia cuenta. Era peligroso confiar la fortuna a otros. El mercado externo era volátil, los gustos cambiaban y las corrientes comerciales se desplazaban (Bourricaud 1989 [1967]: 55).

Al preguntarse si en América Latina existían clases sociales, Alain Touraine (1989) retoma la acepción de Bourricaud definiendo la “oligarquía” como “una serie de individuos

interesados ante todo en el aumento de su fortuna y en la defensa de su clan familiar”, incapaz de actuar coherentemente en el plano del conjunto de la sociedad, por lo que no se le podía atribuir el estatus de una clase social. No identificándose con ningún sector de la producción y desplazando constantemente sus inversiones, la oligarquía esperaba de la política que garantizara sus especulaciones y reprimiera a la oposición popular. Touraine enfatiza, además, la integración de elementos capitalistas y no capitalistas en la conducta oligárquica. La alianza, a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, entre la plantación moderna, capitalista, y la hacienda tradicional, latifundista, implicó que la oligarquía ya no podía ser considerada una aristocracia (Touraine 1989: 79).

En opinión del sociólogo francés Jacques Lambert, la aristocracia estaba vinculada a los latifundios económicamente ineficaces. Lambert hace hincapié en el atesoramiento de la tierra, el subempleo de la mano de obra agrícola y el espíritu feudal (“âme féodale”) de los latifundistas (Lambert 1968: 101-103). Es pertinente detenerse en el término “oligarquía” debido a que este trabajo se ocupará de familias oligárquicas en el contexto de la modernización a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, cuando la vieja aristocracia terrateniente, en el sentido de Lambert, había perdido importancia. Es más, nos atendremos a este mismo concepto aun cuando se hable del modo de vivir o –en palabras de Lambert– del “ideal aristocrático” relacionado con la “cultura general desinteresada”. Vivir “noblemente” significaba no sólo estar exento de tener que ganarse la vida con un trabajo manual, sino también haber frecuentado la universidad y poseer algún diploma de bachiller, licenciado o doctor (Lambert 1968: 142-143).

Los historiadores peruanos Manuel Burga y Alberto Flores Galindo explicitan en *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1991) el “estilo de vida” de la oligarquía. A pesar de la denominación de la época en consideración, la “República Aristocrática” –término acuñado por el conocido historiador peruano Jorge Basadre⁶–, Burga y Flores Galindo no hablan de la aristocracia sino de la oligarquía, definiéndola como la “exclusión de las mayorías y el monopolio de las minorías” (Burga / Flores Galindo 1991: 83). Según ellos, la “mentalidad oligárquica” consistía en un catolicismo conservador y una concepción “señorial” de la sociedad. La condición de oligarca no sólo dependía de la posesión de bienes específicos, sino también de haber heredado un cierto apellido. Sin embargo, esto último tampoco era suficiente: un oligarca estaba, además, obligado a asumir un determinado comportamiento en el que se estimaban la “moralidad”, el respeto “de sus iguales” y la

6 Según el tomo XI y el tomo XII de la *Historia de la república del Perú* de Jorge Basadre, la República Aristocrática abarca los años 1899-1918 (Burga / Flores Galindo 1991: 7).

obediencia por parte de sus “subalternos”. Signos de prestigio consagraron la pertenencia a la oligarquía. Los oligarcas llevaban una vida lujosa que giraba alrededor de la ostentación: frecuentaban los clubes privados y las carreras de caballos, exhibían vestimenta francesa o inglesa, emprendían viajes a Europa y aparecían en las páginas sociales de periódicos y revistas (Burga / Flores Galindo 1991: 92).

El referente histórico del universo ficticio configurado en nuestro *corpus* abarca los años de mayor tensión entre los intereses oligárquicos y el proceso de modernización iniciado en la segunda mitad del siglo XIX. Debido al desarrollo regional asincrónico es muy difícil sintetizar los cambios socioeconómicos a los que los países hispanoamericanos se vieron sujetos a partir de las últimas décadas del siglo XIX. La periodización del historiador chileno José del Pozo sirve para establecer ciertas tendencias y, sobre todo, para delimitar a grandes rasgos el declive de la época oligárquica. Del Pozo fija el ocaso del sistema oligárquico en 1890 cuando se visualizan cambios en la agricultura, la industria y en la evolución demográfica (Pozo 2002: 63-75). La crítica literaria Françoise Perus sitúa en los años 1910-1950 la transición del sistema oligárquico a la fase burguesa –de manera aproximativa y con la excepción de Ecuador, Paraguay y algunos países centroamericanos– (Perus 1982: 122). Dicha autora subraya la asincronía del desarrollo regional: “no es de extrañar que la transición de la fase oligárquica a la fase propiamente burguesa presente, según los países, importantes variaciones en el tiempo y adquiera también, en cada caso modalidades específicas” (Perus 1982: 120).

Mientras que en la primera mitad del siglo XIX la población de América Latina apenas aumentó, en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, el área vivió un considerable incremento de su población. Este crecimiento rápido se asocia, por un lado, al auge de la economía exportadora y la consiguiente inmigración masiva de europeos y, por otro, a la decreciente tasa de mortalidad, sobre todo en las grandes ciudades (Sánchez-Albornoz 1989: 121-129; Scobie 1989: 238).

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX trajeron avances industriales y técnicos ligados al comercio exterior. La infraestructura necesaria para la integración de América Latina en la economía internacional fue modernizada con la construcción de puertos y ferrocarriles y la difusión del transporte automotor. Capitalistas extranjeros empezaron a financiar la infraestructura y a apoderarse del comercio. Tanto la industria azucarera (en Puerto Rico, Cuba y el norte del Perú), la minería (en México, Perú y Chile), como también la explotación petrolera (en México, Venezuela, Colombia y Perú) fueron dominadas por inversiones británicas y norteamericanas. A inicios del siglo XX, las

plantas frigoríficas argentinas pasaron de la financiación doméstica e inglesa a la predominantemente norteamericana (Halperín Donghi 1990: 289-322; Lewis 1989: 275-276; Pozo 2002: 73).

En ciertos países, el paisaje urbano se fue transformando durante las últimas décadas del siglo XIX. El crecimiento demográfico, la integración en el mercado mundial de las economías latinoamericanas como productores primarios, el avance industrial en algunas áreas, la mejora en el transporte, las medidas de higiene y el control de las epidemias –especialmente dentro de las ciudades– permitieron y fomentaron una concentración de población antes impensable. La Ciudad de México triplicó su población entre 1895 y 1910. Lo mismo ocurrió en Buenos Aires entre 1898 y 1918. Otras ciudades como La Habana, Lima, Santiago, Bogotá y Montevideo también tuvieron que afrontar un incremento demográfico considerable (Scobie 1989: 237; Halperín Donghi 1990: 324).

Las casas y el estilo de vida de las clases altas urbanas cambiaron sustancialmente hacia finales del siglo XIX. Los ricos empezaron a abandonar sus casas cerca de la plaza central en búsqueda de ambientes espaciosos con mejor aire y vista. A la par con esta mudanza se introdujeron pasatiempos que requerían de amplios terrenos. Golf, rugby, polo y tenis se hicieron populares como deportes de los ricos. Por las tardes se salía con el carruaje o el automóvil. En las áreas residenciales de la élite florecieron restaurantes lujosos, clubes privados y teatros. El movimiento hacia fuera iniciado por los ricos se vio pronto intensificado por la presión del número creciente de habitantes de todas las clases. Mientras que los ricos se congregaron alrededor de avenidas preferidas y zonas exclusivas, la expansión urbana creó suburbios en donde convivieron las clases media y obrera (Scobie 1989: 257-258).

El aumento de la población urbana al final del siglo XIX, en especial de los grupos medios que no pudieron acceder a la élite, pero que se distinguían en educación, ingreso y actitudes de las masas de obreros manuales, dificultaron el control político de la oligarquía. Surgieron líderes políticos de las clases medias urbanas que formaron sus propios partidos. A través de periódicos, encuentros públicos y manifestaciones movilizaron cada vez más ciudadanos contra la corrupción, la inflación y a favor de una mayor participación en las decisiones políticas (Scobie 1989: 263).

El proletariado industrial, empleado en grandes fábricas, recién apareció en números significativos al comienzo del siglo XX. Sin embargo, en ningún lado llegó a desempeñar un papel clave en la economía nacional antes de 1930. El Estado, en manos de la oligarquía que mantenía vínculos estrechos con el sector exportador y no estaba interesada en una expansión

industrial a gran escala, logró reprimir la incipiente organización obrera. Era común que, en un momento u otro, se cerraran locales de sindicatos, se allanaran agencias de periódicos, se prohibieran o interrumpieran manifestaciones y se ordenara el encarcelamiento de líderes obreros. Pese a estos obstáculos, los trabajadores empezaron a defender sus derechos, creando sociedades de ayuda mutua. Mientras que el anarcosindicalismo jugó un rol fundamental en casi toda América Latina, los partidos socialistas cobraron importancia únicamente a partir de 1930. A pesar de que las huelgas eran el arma más fuerte de los obreros contra los empleadores y el Estado, su éxito era nimio, sobre todo al inicio del movimiento obrero. Sólo un pequeño número de obreros participó en ellas bajo circunstancias poco favorables. Incluso las demandas moderadas solían provocar una represión dura y violenta. Amplias huelgas generales estallaron entre los años 1917 y 1920, cuando las mayores ciudades se vieron enfrentadas a una explosión de la actividad obrera sin precedente alguno. Estas revueltas de la clase trabajadora sacudieron, por lo menos momentáneamente, al Estado y a la oligarquía de muchos países, cuyo aparato represor fue fortalecido *a posteriori* (Hall / Spalding 1989: 327-359).

El impacto devastador de la crisis económica mundial de 1929 y el declive de la agricultura, iniciada a finales del siglo XIX, resultaron en migraciones internas masivas de las provincias a las grandes ciudades. El crecimiento urbano vertiginoso planteó graves problemas sobre todo en la periferia de las ciudades. A causa de la carencia de viviendas adecuadas se crearon barriadas pobres, como por ejemplo las “poblaciones callampas” en Chile, las “villas miseria” en Argentina y las “favelas” en Brasil (Halperín Donghi 1990: 371; Oliveira / Roberts 1994: 256; Pozo 2002: 123-124).

Tanto la evolución demográfica, la decadencia de la agricultura y los avances industriales, como también la creciente influencia de los partidos socialistas y comunistas con su capacidad de movilizar a las masas socavaron el sistema oligárquico. El contexto político de América Latina se transformó, además, con la Revolución Mexicana de 1910. Se puede decir que a partir de 1930 el sistema político dejó –en un principio– de ser oligárquico. Pero no fueron sólo los nuevos partidos políticos los que empezaron a minar el orden establecido sino también los emergentes movimientos populistas. Los gobiernos se vieron obligados a considerar los intereses de los sectores sociales antes ignorados. El programa de desarrollo industrial, la movilización de las masas, las políticas favorables a los sectores más postergados y el discurso antioligárquico de movimientos como el APRA en el Perú o el peronismo en Argentina tuvieron el objetivo de subvertir las relaciones de poder. Fue en estos años cuando la oligarquía empezó a perder el control que había ejercido durante un siglo. Sin

embargo, en muchos países hubo intervenciones militares con la meta de evitar el triunfo de los nuevos actores sociales que amenazaban el liderazgo de las élites tradicionales. Así, los militares peruanos lucharon durante casi toda la década de 1930 para impedir que el APRA llegara al poder (Pozo 2002: 140-153).

La perspectiva de los personajes oligárquicos

El objetivo de este trabajo es analizar una muestra representativa de novelas que evocan la decadencia de la oligarquía hispanoamericana desde la perspectiva de los personajes oligárquicos. Llama la atención que los enunciadores oscilen entre una actitud nostálgica y una posición crítica frente a los hechos narrados. La consideración de novelas de diferentes contextos nacionales exige que la aproximación de este estudio sea comparatista, en la acepción creada en las discusiones alrededor del proyecto denominado *Para una historia de la literatura latinoamericana*, coordinado por Ana Pizarro a inicios de los años 1980:

La perspectiva comparatista en nuestro caso debe desarrollarse de acuerdo con los propios elementos de una historia continental concebida, por una parte como una totalidad orgánica de nacionalidades o regiones y por otra como articulación de sistemas literarios diferenciados en donde las literaturas nacionales no desaparecen sumidas en una percepción uniformadora, sino que la unidad pone en evidencia las multánimes voces de los pueblos, [...] (Pizarro 1987: 14-15).

En este sentido, la aproximación comparatista observa fenómenos análogos tomando en cuenta tanto los elementos propios de la historia continental como las especificidades de las literaturas nacionales. No se trata, por tanto, de un comparatismo tradicional dedicado a estudiar las relaciones entre literaturas escritas en lenguas diferentes, sino de un interés en comparar diferentes literaturas latinoamericanas (Pizarro 1987: 13-15). No se pretende abarcar, de modo exhaustivo, la temática de la decadencia oligárquica. Más bien, se espera abrir el debate en este campo –hasta ahora poco estudiado– y aportar nuevos interrogantes.

Además de las cinco novelas que constituyen el núcleo de esta investigación, abordaremos textos tan diversos como *La caída* (1956), *Fin de fiesta* (1958), *La mano en la trampa* (1961), *El incendio y las vísperas* (1964) y *La invitación* (1979) de la escritora argentina Beatriz Guido; *Casa de campo* (1978) del autor chileno José Donoso; *El peso de la noche* (1965) del narrador chileno Jorge Edwards; *Duque* (1934) del escritor peruano José

Diez-Canseco; *Crónica de San Gabriel* (1960) y *Los geniecillos dominicales* (1964) del narrador peruano Julio Ramón Ribeyro; *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) de la autora venezolana Teresa de la Parra; *Borburata* (1960) del escritor venezolano Ramón Díaz Sánchez; *Balún Canán* (1957) de la narradora mexicana Rosario Castellanos y, por último, *Maldito amor* (1986) de la autora puertorriqueña Rosario Ferré.

Todas estas novelas proyectan, mediante estrategias discursivas y tópicos análogos, imágenes de familias oligárquicas incapaces de conjugar las consecuencias de la modernización con su modo de vida. El papel protagónico que la mansión oligárquica desempeña en la configuración del universo narrativo resulta clave en estos relatos. Los protagonistas oligarcas se recluyen detrás de sus muros y rejas sin poder evitar la inminente ruina. A pesar de no tratarse de novelas históricas, las alusiones a fechas, lugares, sucesos políticos o productos culturales del mundo extra-literario permiten situar sus argumentos en un determinado contexto histórico. Todas las novelas escogidas se refieren –aunque con desfases entre las diferentes realidades nacionales– a la modernización y a los profundos cambios socioeconómicos que trajo consigo: el ocaso del sistema oligárquico a finales del siglo XIX y, sobre todo, en las primeras décadas del siglo XX, favorecido por un avance industrial de mayor o menor grado, las migraciones masivas, la rápida urbanización y la aparición de nuevos actores sociales e ideas políticas.

Para entender por qué escritores provenientes de diferentes países, pero de un entorno sociocultural parecido, utilizaron estrategias discursivas y tópicos análogos, con la intención de reflexionar asincrónicamente sobre un contexto histórico similar conviene recordar la categoría “modo de producción” propuesta por Alejandro Losada Guido. El estudioso argentino incorpora el “modo de producción”, un término económico de la teoría marxista, en sus investigaciones literarias. Entre los años 1750 y 1980 existen, según Losada, tres diferentes “modos de producción” literaria. El “modo de producción dependiente” surge en el sistema oligárquico. Se trata de la configuración de “un sistema literario vinculado a las necesidades y contradicciones de la élite señorial en un espacio urbano modernizado”. Losada ofrece como ejemplos el “romanticismo peruano” con Ricardo Palma y los “gentleman-escritores” de la generación de 1880 en Argentina (Losada Guido 1980: 38). El “modo de producción social-revolucionario” aparece en el momento de la crisis del poder oligárquico. En esta coyuntura nace “un sistema literario vinculado a la expectativa revolucionaria internacional”. Importante para este “modo de producción” es el predominio de una masa popular indígena o negra. Losada se refiere, entre otros, al indigenismo del Pacífico andino, la

literatura de la revolución en México y el movimiento de la negritud en el Caribe (Losada Guido 1980: 50; 60). El “modo de producción marginal” brota durante la consolidación capitalista en las grandes metrópolis. Se constituye “un sistema literario vinculado a la necesidad de los intelectuales de superar las condiciones a que los somete la nueva vida social”. Este sistema literario surge, por ejemplo, en Perú con César Vallejo y Martín Adán, con el grupo Contemporáneos de México, el modernismo brasileño y el grupo Martín Fierro en Buenos Aires (Losada Guido 1980: 82-84). Losada considera el “modo de producción” el instrumento analítico idóneo para “elaborar fenómenos análogos que se producen en diversas sub-regiones de América Latina; y que sirve de base para intentar un nuevo tipo de periodización asincrónica para articular el proceso literario de cada sociedad a una unidad continental” (Losada Guido 1980: 37).

La categoría “modo de producción” en el sentido de Losada retoma las reflexiones sobre el realismo y la perspectiva de Georg Lukács. El concepto lukacsiano del realismo se basa en la tesis marxista sobre la existencia objetiva de la realidad material y social. El filósofo húngaro postula en los *Prolegómenos a una estética marxista* (1957) que la ciencia y el arte reflejan la misma realidad objetiva, pero con otros fines. El reflejo científico y el reflejo artístico son, por lo tanto, cualitativamente diferentes: mientras que el primero implica una separación entre fenómeno y esencia—⁷, el reflejo artístico exige su unidad. Al contrario de la ciencia, que trata de captar la realidad objetiva de manera intelectual, el arte debe posibilitar la experiencia de la esencia gracias a una determinada forma:

En la reproducción estética se trata sin duda, por una parte, de conseguir el reflejo más fiel posible de (la) realidad objetiva, pero el objetivo propuesto no es, por otra parte, la captación intelectual de la legalidad universal, sino *la conformación sensible* y por imágenes de una *particularidad* que contiene y supera en sí tanto su universalidad cuanto su singularidad y cuya dación de forma no aspira a una aplicación universal en el sentido de la ciencia, sino que se orienta a una universal posibilidad de experiencia del contenido determinado, gracias precisamente a la dación de forma [la cursiva es del original] (Lukács en Perus 1976: 114)⁸.

7 En oposición al reflejo artístico, el reflejo científico separa fenómeno y esencia: “Die Grundtendenz der wissenschaftlichen Widerspiegelung ist die klare Trennung von Erscheinung und Wesen; [...]” (Lukács 1969: 719).

8 “Wenn wir nun die Eigenart der Parteilichkeit in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit gedanklich erfassen wollen, müssen wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten, dass es sich einerseits um das möglichst treue Abbild derselben objektiven Wirklichkeit handelt, dass aber andererseits hier nicht das gedankliche Erfassen der allgemeinen Gesetzmäßigkeit das zu erreichende Ziel ist, sondern das sinnfällige, sinnbildliche Gestalten eines Besonderen, das sowohl seine Allgemeinheit wie seine Einzelheit organisch in sich fasst, in sich aufhebt, dessen Formgebung keine allgemeine Anwendung im Sinne der Wissenschaft anstrebt, sondern infolge der Gestaltung durch die Form dieses bestimmten Inhalts auf eine universelle Nachlebbbarkeit gerichtet ist” (Lukács 1969: 712).

Aunque Lukács haya enfatizado en 1932 la predominancia de la esencia sobre el fenómeno, él siempre había reconocido la interacción recíproca entre los dos momentos artísticos⁹. Pero es en los *Prolegómenos a una estética marxista* donde Lukács reclama para la creación estética la unidad entre fenómeno y esencia:

El arte crea una *nueva unidad* de fenómeno y esencia, en la cual la esencia está, por una parte y como en la realidad, contenida y oculta en el fenómeno, pero, por otra parte, penetra además todas las formas aparentes de tal modo que –caso que no ocurre en la realidad– esas formas aparecen, en todas sus manifestaciones, como reveladoras unívocas e inmediata de su esencia [la cursiva es del original] (Lukács en Perus 1976: 115)¹⁰.

El punto de vista es, para el filósofo húngaro, el momento decisivo que define el contenido y la dación de forma de una obra de arte. Esta perspectiva peculiar determina la acentuación del mundo conformado por la obra, el descuido de ciertos aspectos, la incorporación de otros, la elección de personajes y situaciones típicos, etc.¹¹ La elección del punto de vista lukacsiano significa una “toma de posición” en cuanto a la realidad y al devenir social:

La realidad reflejada y conformada por el arte contiene ya, pues, en sí previamente, como un todo, una toma de posición respecto de las luchas históricas del presente del artista. Sin una tal toma de posición sería irrealizable la elección concreta de tal o cual momento de la vida, y no otro, como particular característico para objeto de la dación de la forma (Lukács en Perus 1976: 120)¹².

9 Según un artículo en la revista *Die Linkskurve* (1932), la forma es con toda su actividad, independencia y automoción sólo la esencia del contenido que se ha hecho visible y concreta: “Denn in der materialistischen Dialektik ist in der lebendigen dialektischen Wechselwirkung von Form und Inhalt, der Inhalt das übergreifende, das das andere letztthin bestimmende Moment. Die Form ist bei aller – dialektisch notwendigen – Aktivität, Selbständigkeit, Selbstbewegenheit nur das sichtbar, sinnlich und konkret gewordene Wesen des Inhalts” (Lukács 1961: 138).

10 “Die Kunst dagegen schafft eine *neue* Einheit von Erscheinung und Wesen, in welcher das Wesen sowohl in der Erscheinung verborgen enthalten ist – wie in der Wirklichkeit –, als auch zugleich alle Erscheinungsformen in einer Weise durchdringt, dass sie in jeder ihrer Äusserungen – was in der Wirklichkeit selbst nicht der Fall ist – als eindeutige Offenbarer ihres Wesens unmittelbar erscheinen” [la cursiva es del original] (Lukács 1969: 721).

11 “Und es muss klar sein, dass die künstlerisch wesentliche Formung, die die Eigenart der Form des Werkes bestimmt, gerade von diesem Blickpunkt aus erfolgt, von ihm determiniert wird. Er bestimmt, was in der gestalteten Welt des Werks hervorgehoben, was vernachlässigt wird, was sogar überhaupt verschwindet: welche Züge und Momente der künstlerisch reflektierten Wirklichkeit zu Aufbauelementen des Werkes werden und was für eine konkrete Rolle sie in diesem Aufbau spielen” (Lukács 1969: 689).

12 “So schliesst die von der Kunst widerspiegelte und gestaltete Wirklichkeit von vornherein als Ganzes bereits eine Parteinahme zu den historischen Kämpfen der Gegenwart des Künstlers ein. Dass er gerade dieses und kein anderes Moment des Lebens als charakteristisches Besonderes zum Gegenstand der Gestaltung macht, wäre ohne eine solche Stellungnahme nicht verwirklichtbar” (Lukács 1969: 712-713).

Esta “toma de posición” define tanto la actitud del escritor frente a sus diferentes personajes como también el desarrollo y la solución de las situaciones narradas. Se manifiesta, además, en el tono de la obra (Perus 1976: 120). Lucien Goldmann se basa en la perspectiva lukacsiana cuando elabora la “visión del mundo” de un escritor. En *Le dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (1959), el filósofo y sociólogo francés señala que la relación entre el autor y su trabajo no se encuentra en el contenido de su obra literaria ni tampoco en la experiencia individual del escritor, sino en las estructuras simbólicas que rigen ambos. Según Goldmann, las estructuras que gobiernan la obra literaria son más o menos homólogas a las estructuras mentales del grupo social al que pertenece el autor. Ya que este grupo forma parte de una clase social particular, su “visión del mundo” depende de la experiencia de esta clase:

Une vision du monde, c'est précisément cet ensemble d'aspirations, de sentiments et d'idées qui réunit les membres d'un groupe (le plus souvent, d'une classe sociale) et les oppose aux autres groupes.

C'est, sans doute, une schématisation, une extrapolation de l'historien, mais l'extrapolation d'une tendance *réelle* chez les membres d'un groupe qui réalisent tous cette conscience de classe d'une manière plus ou moins consciente et cohérente [la cursiva es del original] (Goldmann 1959: 26).

Al igual que Goldmann, Alejandro Losada formula su concepto del “modo de producción” literario a partir de la noción lukacsiana de la “toma de posición”, pero distanciándose de la “teoría del reflejo”¹³. En su estudio *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú* (1976), Losada especifica tres diferentes modos o actitudes de enfrentar la realidad y, por consiguiente, tres formas de expresión novelística: la realista, la naturalista y la subjetivista¹⁴. Es la perspectiva la que determina el contenido y la forma de expresión literaria de un escritor: define cómo el autor elige los “materiales” y las “técnicas de presentación de esos temas” (Losada Guido 1976: 150-151). La perspectiva de un autor depende, según Losada, de su modo de enfrentar la existencia humana, o sea de un modo de ser y vivir “realista”, “subjetivista” o “naturalista”:

13 Para Losada sería más apropiado hablar de una “teoría del estímulo y de la respuesta, pues ella no pone el acento en la reproducción fiel del acontecer objetivo sino en el modo en que la actividad consciente produce un sistema simbólico a partir de una serie inevitable de datos significativos provenientes de su existencia en sociedad” (Losada Guido 1976: 200-201).

14 Los tres diferentes modos de enfrentar la realidad se basan en los estudios lukacsianos –sobre todo en *La novela histórica*– que muestran un paralelismo entre las experiencias históricas posteriores a las revoluciones burguesas y la forma realista; la producción capitalista y la forma naturalista y, por último, entre la crisis del sistema socio-económico durante el período imperialista y la forma subjetivista (Losada Guido 1976: 193).

Estos tres modos de ser y vivir son tres modos de praxis o de relación con la realidad que, aunque sean comunes a toda la sociedad contemporánea como tres grandes posibilidades de ser en el mundo, cuenta cada una de ellas con escritores que tienen una conciencia privilegiada de esa situación y han encontrado medios expresivos para objetivar esa conciencia y ofrecerla como modos de conciencia social. Son tres actitudes que en esos escritores tienen una expresión teórica e ideológica, pero que reflejan no sólo una teoría de la novela sino, sobre todo, su relación con la realidad histórica (Losada Guido 1976: 148).

Cada una de estas formas de asumir la existencia da origen al respectivo “modo de producción” literario y cuenta con “sus” autores. El modo realista se caracteriza por su “compromiso con la totalidad del proceso histórico”, el modo subjetivista por su “rechazo de la realidad social” y el modo naturalista por su “neutralidad que, muchas veces en forma de impotencia, mantiene una relación con lo superficial y apoya, pasivamente, al statu quo” (Losada Guido 1976: 149).

En este momento cabe preguntarse por qué se rescata aquí un concepto teórico relacionado con una clasificación que se acerca de una manera estática y perentoria a un fenómeno tan complejo como el discurso literario. En vista de los debates estructuralistas y postestructuralistas puede parecer anacrónico presentar una categorización que se afana en subsumir la pluralidad de textos literarios de diversa índole en sólo tres categorías de la representación de la realidad y que, además, sobredimensiona el papel del autor. Un escritor o un texto literario no pueden ser reducidos a una sola “perspectiva” o un solo “modo de producción”. Desde el célebre artículo sobre la “muerte del autor” de Roland Barthes (1968) sabemos que el texto es un espacio multidimensional donde se conjugan varias escrituras, un tejido de citas surgido de miles de fuentes culturales que entran en diálogo, parodia y contestación. Mientras que el papel del autor, su único poder, consiste en mezclar estas escrituras, el lector debe desentrañar los hilos y dar significados al tejido textual. Con “la muerte del autor”, la imagen estática y limitadora del escritor y de su obra propuesta por la aproximación reduccionista de Losada pierde vigencia.

Sin embargo, a mi modo de ver no se trata de aplicar sus conceptos teóricos y su categorización de manera mecánica, sino más bien de resaltar ciertas ideas y procedimientos como punto de partida para el análisis. Su concepto del “modo de producción” sirve como base para entender por qué el *corpus* de esta investigación surge de modo asincrónico en diversas partes de América Latina. Se explicaría por qué escritores provenientes de un entorno sociocultural parecido, pero de contextos regionales diferentes, se hayan valido de tópicos y estrategias discursivas similares para reflexionar sobre la oligarquía frente al proceso

modernizador. Se inscribirían, según Losada, en el “modo de producción subjetivista” de “tendencia aristocrática, elitista, hermética y sofisticada” porque provienen de

sectores pertenecientes a los antiguos grupos dirigentes, ahora en crisis al perder el liderazgo económico, político o social, peligrar el sistema que su clase ha creado y creían eterno y descreer de sus propios valores, y que se resuelve en una literatura escéptica, individualista, intelectualizada, donde toda la realidad está absorbida y reducida a la intención creadora de una subjetividad individual que intenta superar la constricción a que se ven sometidos en la vida práctica, constituyendo su mundo en la cultura como distinta y superior a la realidad social que no comprende y que no obedece ya a los dictados de su clase (Losada Guido 1976: 164-165).

Las novelas seleccionadas enfatizan la mirada de las familias oligárquicas. Su punto de vista sobre la sociedad es parcial y subjetivo. No nos ofrecen un enfoque totalizador porque sólo tematizan marginalmente la situación de los que no forman parte del universo herméticamente cerrado de las mansiones oligárquicas. No reflexionan sobre los problemas y conflictos sociales, ni tampoco sobre el origen del poder y la riqueza de estas familias. Si acusan cierto tipo de explotación por parte de la oligarquía, lo hacen implícitamente, nunca apelando directamente al lector para que adopte una actitud de protesta, tal como la exigiría una obra “realista” según Losada.

Acabamos de ver que la perspectiva losadiana no sólo determina la elección de los “materiales” literarios, sino también su manera y sus “técnicas de presentación”. En la argumentación de Losada, los aspectos del contenido –el mundo narrado– como el tema, el escenario, los conflictos y los personajes mencionados se refieren a los “materiales”, mientras que las estrategias discursivas como la mirada y el tono del narrador, su relación con el lector, la focalización y la distancia narrativa se incluyen en las “técnicas” (Losada Guido 1976: 148-150). Con respecto a la perspectiva “subjetivista” –la que nos interesa aquí– Losada indica que los escenarios privilegiados tienen que ver con situaciones subjetivas e interiores: el mundo exterior a los espacios cerrados de los protagonistas es sólo aludido efímeramente. Los acontecimientos o conflictos narrados se ubican en un permanente presente. La sensación de permanencia es reforzada mediante la repetición. Tematizando el suceder interior y lo autobiográfico, las narraciones se convierten en confesiones, introspecciones o lamentaciones autocompasivas. Frente al mundo exterior rige la pasividad, pero en la interioridad existe la actividad. Por lo tanto, los personajes no se caracterizan por su acción o pasión, sino por su toma de conciencia de una situación dada. Asimismo, el narrador con perspectiva “subjetivista” adopta una actitud pasiva, autocompasiva o incluso de desprecio hacia sí mismo

y la vida, dejando traslucir una sensación de marginación. El objetivo de su discurso es expresar sus sentimientos y hacer una confidencia al lector cuya compasión debe ser suscitada. Buscando su complicidad afectiva y, por ende, su identificación con él, el narrador “subjetivista” transforma al lector en partícipe de su modo de asumir el destino. La relación entre el narrador y sus personajes se define por la certidumbre de que todo ya está terminado cuando el relato comienza. Éste, más bien, no progresa sino que se reitera. En el “modo de producción subjetivista” prevalece el uso del flujo de conciencia, el tono sentimental del narrador y el tiempo subjetivo empleado para enfatizar la subjetividad reiterativa, siempre ubicada en el presente. El único progreso narrativo se da al intensificar la expresión subjetiva que condensa el modo de padecer el mundo. Como última característica de la perspectiva “subjetivista”, Losada señala una “tendencia a la confusión irracional”, una “huida del mundo a la manera de la literatura romántica” (Losada Guido 1976: 168-172).

Para el análisis de nuestro *corpus* tendremos en cuenta tanto las características formales como las temáticas del “modo de producción subjetivista” propuestas por Losada. Me interesa comparar las “técnicas de presentación subjetivistas” con las estrategias discursivas resaltadas mediante la narratología estructuralista de Gérard Genette (1989). Aplicando la noción del “modo de producción” losadiano a la terminología genettiana, se puede decir que la perspectiva del autor orienta la composición de una obra en nivel del significado, del significante y de la narración¹⁵. Mientras que la primera parte de este trabajo se concentrará en las estrategias discursivas utilizadas por los autores de nuestro *corpus*, la segunda y tercera enfocarán los tópicos de las obras en cuestión. Sobre todo con respecto al rol fundamental que la mansión oligárquica juega en estos relatos, la aproximación semiótica-cultural ofrecida por Juri M. Lotman (1973; 1974) resulta esclarecedora. Su interpretación de la división espacial dicotómica de “adentro / cerrado *versus* afuera / abierto” y sus reflexiones sobre la frontera no sólo ayudan a explicar la actitud hostil de los protagonistas oligarcas frente a los universos exteriores a su mundo herméticamente cerrado, sino que también dan razón de los actos transgresores de los personajes infantiles.

¹⁵ Véase la terminología de Genette para distinguir los tres planos de comunicación narrativa: “histoire”, “récit” y “narration” (Genette 1989: 83).

1. Estrategias discursivas

1.1 Cautivos del pasado

Los recuerdos desempeñan un papel central en las novelas escogidas. Los personajes, sobre todo los protagonistas, evocan en largas retrospectivas acontecimientos que ocurrieron en un pasado inmediato o remoto. La ruptura del orden narrativo y, en especial, el uso recurrente de la analepsis es característico en nuestro *corpus*. Si bien el argumento del relato primero sigue una estructura cronológica, el flujo diegético viene siendo interrumpido por numerosas digresiones analépticas¹⁶. Es más, todo el peso de la narración se vierte en ellas, relegando el relato primero a la mera función de marco. En algunas novelas, el relato primero es tan breve que sugiere un presente efímero, mientras el pasado, enunciado en los *flashbacks*, es lo único relevante. En el presente del relato primero no hay acción, sólo pasividad. Los personajes parecen vivir cautivos de su pasado, incapaces de afrontar el presente. Beatriz Sarlo observa en su ensayo *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* que el pasado, siempre conflictivo, “sigue allí, lejano y próximo, acechando el presente como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado”. En la misma reflexión, Sarlo señala que “[e]l regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente”. Según ella, “el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado” (Sarlo 2005: 9).

Los recuerdos de los personajes principales de *La casa de los Felipes* (1951 / 1969¹⁷), la primera novela de Luisa Mercedes Levinson, son omnipresentes. El pasado irrumpe en el presente de los protagonistas, asaltándolos y aplastándolos. Sin actividades concretas, el joven Felipe, el último del Villar, y su hermana mayor María Felipa deambulan por los largos pasillos de su mansión oscura en el Buenos Aires de la segunda década del siglo XX. Mientras se acuerdan de sus padres y demás antepasados muertos, cada uno trata a su modo de esquivar la inevitable ruina familiar. Felipe huye del presente aburrido dedicándose a beber excesivamente en las viejas cuadras y cocheras, acompañado sólo por la servidumbre. María

16 Con respecto a la ruptura de la cronología narrativa y el “relato primero” nos apoyamos en la terminología propuesta por Genette en sus *Figuras III*: “Toda anacronía constituye con relación al relato en que se inserta –en que se injerta– un relato temporalmente secundario, subordinado al primero [...]. En adelante llamaremos ‘relato primero’ el nivel temporal de relato con relación al cual una anacronía se define como tal. Naturalmente [...], los ajustes pueden ser muy complejos y una anacronía puede hacer el papel de relato primero con relación a otra a la que sostenga y, más en general, con relación a una anacronía, podemos considerar relato primero el conjunto del contexto” (Genette 1989: 104).

17 *La casa de los Felipes* fue publicada en 1951 por la editorial Botella al Mar. En 1969 fue totalmente reescrita y publicada por el editor Santiago Rueda. Nos referiremos a la edición de 1969.

Felipa, en cambio, se sumerge de manera obsesiva en el pasado y no deja de pensar en Roberto, el hombre que había amado. En el transcurso del relato nos enteramos de que Roberto, muerto desde hace dos años, había sido envenenado por Sheila, la hermanastra de los del Villar, la única que sabía que María Felipa y Roberto eran medio hermanos. Para evitar que hubiera “criaturas incestuosas” en la casa de los del Villar, Sheila decidió asesinar a Roberto. María Felipa, acompañada día y noche por el recuerdo del hombre amado, desea tanto tener un hijo suyo que, en su desesperación, se junta con un cualquiera, “un intruso”, para embarazarse. Tener un hijo significa para ella liberarse de la soledad, impregnada de memorias ingratas. Un hijo le permitirá dirigirse hacia el futuro, saliendo de la oscuridad del presente. La posibilidad de un cambio fundamental en su existencia estancada le insufla valor y seguridad en sí misma para asumir las consecuencias de su acto, considerado escandaloso por su familia y la sociedad¹⁸:

[...] Pero en mí estás tú, Roberto. Dos años que has muerto para los indiferentes. Para mí eres la única verdad prendida al hijo que por milagro no es de la sangre sino del espíritu; será como tú, con tus ojos demorados en los míos, con tus ojos nuevos y puros iluminando mi oscuridad para nutrir tus sueños que serán vida mañana. Mañana, sí, cuando todas estas paredes de la casona se estremezcan de escándalo y se partan en sus cimientos por la fuerza de las raíces de la tierra. Porque por él, por el que vendrá, terminará toda hipocresía. Él será el milagroso, el hijo de la madre impura creado entre las miasmas de este obsesionante absurdo que me cerca. Él solo será bello. Nuevo y libre de todo prejuicio, el hijo que no fue de la carne ni del amor. El hijo de... (Levinson 1969: 57-58).

El embarazo y la idea del futuro hijo la ayudan a enfrentar la dolorosa realidad cuando María Felipa finalmente descubre la verdad sobre la muerte de Roberto y comprende que ella y su amado, en efecto, habían sido medio hermanos. María Felipa recupera fuerzas gracias al hijo que se germina en su vientre. Aunque el mundo se caiga seguirá luchando:

Que se derrumbe la casa, el mundo, que choquen las estrellas. Ella era un universo, una esfera cerrada donde los demás siempre estarían fuera: era la madre con hijo adentro aunque los hombres y los

18 De la misma manera, Valentina Herrera, la protagonista-narradora de la novela venezolana *Borburata* (Díaz Sánchez, 1960) vislumbra en la concepción de un hijo la única forma de salvar la hacienda familiar venida a menos. Para evitar la venta de la hacienda, Valentina tiene relaciones sexuales con Candelario, un hombre trabajador, pero de condición social humilde, él mismo un hijo natural de un hacendado y una habitante del pueblo de Borburata. El acto transgresor de Valentina provoca un escándalo y ahuyenta el supuesto comprador –el padre de Candelario– quien pierde interés en la hacienda. Valentina a su vez logra permanecer en su tierra querida y, con la ayuda de trabajadores italianos, moderniza la hacienda familiar, resucitándola de su parálisis. De su hijo se encarga sola. Recién al final de la novela Candelario regresa a Borburata para casarse con Valentina.

animales, los árboles y los astros caigan y se destrocen y se devoren. Algo caliente, profundo, feroz y pleno subió hasta ella desde ella misma desbordándola (Levinson 1969: 140).

El relato primero de la novela es breve: se narra el estado depresivo y la predisposición al alcohol de Felipe, el embarazo de María Felipa, la desaparición de su hermano, el traslado de ella y su hijo recién nacido a la estancia familiar y, por último, se insinúa la inminente demolición de la casona de Buenos Aires. La información imprescindible para la comprensión de la historia trágica de los del Villar proviene de las múltiples retrospectivas insertadas en el relato primero. Estas analepsis pueden ser enunciadas tanto por el narrador omnisciente como por los mismos personajes que rememoran su pasado en monólogos interiores. El lector se halla pronto enredado en ese pasado turbio que ha dejado huellas imborrables en la personalidad de los personajes, cuyo presente está detenido:

Arriba, abajo, por los pasillos, iba María Felipa cargando memorias como fardos, las terribles y las bellas, y a veces las más bellas se volvían las más terribles, porque había transcurrido un tiempo estático, dos años o más según el calendario, pero eran sólo unas horas o minutos para el dolor (Levinson 1969: 108-109).

Llama la atención que en los capítulos clave de la novela se encuentren fragmentos de narración simultánea. Mediante el repentino cambio del pasado al presente gramatical el suspense aumenta, acercándonos al relato primero. El suceso narrado, tan actual en ese momento, relega los recuerdos –los elementos constitutivos de la novela– a un segundo plano y convierte el presente en el punto de enfoque. Al juntarse con “el intruso”, lo único que cuenta para María Felipa es el presente. Y este presente significa vida: “Junto a la magnolia mi cuerpo se entrega para el sacrificio. Quiero el hijo. Hay que lavar la pena aunque el alma quede empavorecida. [...] Vida que invade” (Levinson 1969: 95-96). La narración simultánea aparece, asimismo, hacia el final de la novela, cuando María Felipa acaba de trasladarse, junto a su hijo recién nacido, a la estancia familiar:

La ventana está abierta. Todo es diferente y yo sigo siendo yo, solo yo, María Felipa. [...] Espejos, presencias, muerte, ¿por qué se empeñan en permanecer? Soy otra. No recuerdo el árbol con la flor ensangrentada ni al intruso. No quiero recordar. [...] María Felipa, solitaria y devastada, sin piedad para ella misma se ve ahí tirada en la tierra, como esas pieles de yarará, vaciadas; ella, en su vitalidad de animal sagrado se deslizó a otros ámbitos, otros universos...

El hijo despierta. [...] María Felipa se sienta, abre brazos y bata. La antigua mecedora, ella y el hijo recuperan el ritmo del mundo. Por la ventana abierta a la pampa y a la noche se asoma la primera estrella (Levinson 1969: 145).

La alternancia entre narración ulterior y narración simultánea enfatiza el contraste entre un pasado cuyos recuerdos parecen aplastar a los personajes y un presente que, pese a su falta de dinamismo, ofrece, por lo menos a María Felipa, perspectivas de un futuro más vital. En el momento crucial de la concepción del hijo, la narración se vierte plenamente en el presente de María Felipa. Este acercamiento al presente del relato primero resalta el acto transgresor de María Felipa otorgándole una dimensión trascendental. Levinson sugiere un futuro, aunque incierto y ambiguo, para María Felipa. Ésta había decidido abandonar el pasado oscuro que la tenía cautiva para irse a vivir a la estancia familiar, administrarla y criar a su hijo. En su nuevo hogar, María Felipa se niega a recordar el pasado: “No quería acariciar rostros muertos ni ser fiel a viejos ropajes. Era menester apartarse de las ruinas y no traerlas consigo” (Levinson 1969: 144). No obstante, el narrador cuestiona enseguida el propósito de María Felipa preguntándose si ella alguna vez pudiera “desnudarse de todos los pasados” (Levinson 1969: 144). Además, cuando María Felipa constata que no quiere rememorar ni el árbol con la flor ensangrentada ni al intruso, admite que no se ha podido liberar por completo de su pasado. Quiera o no, los recuerdos regresan. A pesar de que Levinson insinúa la posibilidad de un futuro más vital para María Felipa, la construcción de la novela enfatiza el estancamiento de la familia. Si bien la protagonista insiste contra todos los obstáculos en tener un hijo –símbolo de vida y futuro por excelencia– la historia termina con su nacimiento, privándonos de las peripecias de su destino. Para el hermano de María Felipa ni siquiera se plantea un futuro. La decadencia familiar envuelve a Felipe como un manto invisible y no lo suelta más. El último capítulo de la novela refiere que, diez años después de la partida de María Felipa y su hijo a la estancia familiar, se le ve a Felipe “rondando por la casa en ruinas” (Levinson 1969: 147). Renato, el ex administrador de los del Villar quiere hablarle, pero Felipe no contesta, su mirada no expresa nada. Igual que la casa, Felipe no puede escapar de la derrota y se convierte en un ser de la nada.

Análogamente a *La casa de los Felipes* de Luisa Mercedes Levinson, *La casa del ángel* (1954), la primera novela de Beatriz Guido, comienza con un breve relato primero en el que Ana Castro, la protagonista-narradora, evoca en narración simultánea un viernes por la noche cuando ella, su padre y Pablo –un viejo correligionario de su padre– están terminando de cenar. Como siempre, a la hora del café, le anuncian a Ana que han venido a buscarla. Ella,

sin saber si estas personas que vienen a verla son fantasmas o seres reales, se prepara para salir. En estas pocas líneas iniciales se insinúa que todas las noches de los viernes transcurren a partir de un idéntico esquema: la semana siguiente, los tres se volverán a encontrar en la misma situación y llevarán a cabo los mismos actos rutinarios. La atmósfera de enunciación creada por Ana es la de un silencio y una soledad impenetrable, agudizada por la intimidad gélida entre Ana y Pablo, quienes parecen atados el uno al otro desde un suceso oscuro, ocurrido en un pasado remoto. Esta situación inicial anticipa sutilmente la angustia de la protagonista, una mujer solitaria encerrada “durante todos estos años” en el círculo de los viernes y condenada a compartir hasta la eternidad “esa mesa infinita” con Pablo y su padre. Abruptamente, Ana cierra la escena introductoria preguntándose cuántos viernes más estarán por venir.

A continuación sigue la narración sobre el “primer viernes”, donde nos enteramos poco a poco de lo que había ocurrido el “día del duelo” cuando Ana, a los dieciséis años, fue violada por Pablo. Esta experiencia traumática, puesta en discurso por la protagonista, nos permite relacionar *La casa del ángel* con los testimonios referidos por Sarlo en su ensayo sobre el tiempo pasado y la cultura de la memoria. El relato de Ana Castro sobre la experiencia sufrida funciona, dentro del universo ficticio de la literatura, como el testimonio de un ser humano real existente que se pronuncia acerca de una experiencia dolorosa. Preguntándose sobre la relación entre la experiencia (lo vivido) y el testimonio (lo narrado), Sarlo resalta que

[1]la narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer (amenazado desde su mismo comienzo por el paso del tiempo y lo irrepetible), sino la de su recuerdo. La narración también funda una temporalidad, que en cada repetición y en cada variante volvería a actualizarse (Sarlo 2005: 29).

En este sentido, Ana Castro intenta relatar los sucesos del “primer viernes” pero se deja llevar por recuerdos más lejanos y nos enreda en un tejido de reminiscencias de su niñez y adolescencia. Así no sólo llegamos a conocer la rutina de los primeros viernes del mes, cuando Ana, su madre y sus dos hermanas mayores pasaban el día en el centro de Buenos Aires, sino también los “relatos terroríficos de Nana”, las enfermedades y convalecencias de Ana, los paseos con sus hermanas y Nana, películas y libros favoritos de Ana, su gran pasión de la infancia –los títeres–, los veranos con sus primos en la quinta de Adrogué y una serie de anécdotas sobre la familia. Las múltiples asociaciones que conectan el “primer viernes” con

momentos anteriores al “día del duelo” y las superposiciones de niveles temporales recuerdan las técnicas cinematográficas de una película vanguardista. Ana misma compara su relato del “primer viernes” con una narración cinematográfica¹⁹:

Hay días, dije, en que nuestro pasado se nos presenta de pronto, y vemos sucederse los acontecimientos como en un film.

Estoy escribiendo sobre ese viernes del duelo; sólo ese día está detenido en mi memoria y, sin embargo, cada minuto de ese viernes me devuelve al pasado. Como si la verdad de ese día, su respuesta definitiva, estuviera en los días que lo precedieron (Guido 1966 [1954]: 61).

El flujo de las asociaciones producidas por el recuerdo del “primer viernes”, que nos aleja cada vez más del presente de la enunciación, es contrarrestado por los comentarios de Ana sobre su pasado. Mediante inserciones como “pienso hoy”, “[a]hora estoy segura”, “[r]ecuerdo todavía hoy”, “[t]odavía hoy no me ha abandonado”, etc., el lector nunca pierde de vista que los sucesos narrados por Ana tuvieron lugar en un pasado muy remoto y que fueron la causa de una larga y dolorosa toma de conciencia, a la que Ana se refiere en el momento de la enunciación. No obstante, es interesante observar que la distancia entre el presente de la narración y los sucesos del “primer viernes” disminuye mientras más nos acercamos al desenlace. Los niveles temporales empiezan a confundirse y, en vez de encontrarnos en el presente de la narración primera, nos hallamos en el presente del “primer viernes”, antes situado en el pasado. La narración simultánea privilegiada en el relato primero aparece, de repente, también en la retrospectiva sobre el duelo: “Por eso hoy, en estas horas que preceden al duelo no me atrevo a soñar. Prefiero aguardar los acontecimientos. Seguiré leyendo mi diario, así me distraigo y no pienso” (Guido 1966 [1954]: 81). En esta superposición temporal se hace patente que Ana es alcanzada por su pasado. La frontera entre el presente de la narradora y “todos estos años” que la separan de aquel día trágico parece haberse esfumado. Los comentarios de Ana sobre su pasado se vuelven más intensos y ponen de relieve cuánto pesa todavía todo lo ocurrido en el presente. El mejor ejemplo de la confusión entre el pasado y el presente se da cuando Ana evoca la cena familiar a la que Pablo había sido invitado antes de batirse en el duelo. Ana, “perdidamente enamorada” de este desconocido, quisiera mirarlo, pero no se atreve. Sus ojos llegan sólo hasta su corbata. En este

19 Nótese que la primera novela de Beatriz Guido sirvió de base para el guión de la película homónima *La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson. Los esposos trabajaron juntos en la adaptación de la novela al relato cinematográfico. La película destaca por su brillante juego con los contrastes entre luz y sombra, enfatizando de esta manera los conflictos referidos. Cámara: Aníbal González Paz. Kingsley Internacional Pictures. Con Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Guillermo Battaglia, Bárbara Mújica.

momento, el nivel retrospectivo se conecta con el relato primero de las primeras páginas donde Ana había dicho: “mis ojos llegan al nudo de su corbata y se detienen. Nunca he pasado de allí” (Guido 1966 [1954]: 14). Aun tantos años después de aquella cena familiar y la tragedia ocurrida antes del duelo, Ana es incapaz de levantar la mirada frente a Pablo. La sensación de inseguridad, congelada en aquel momento del pasado, se ha conservado e incluso intensificado. Impotente ante su desgracia, Ana queda encerrada en la rutina de los viernes, confundiendo el presente con el pasado.

El suspense sobre lo que había ocurrido “el primer viernes” se mantiene hasta las últimas páginas, en las que Ana narra cómo ella entra al cuarto de Pablo para acercarse al desconocido que imagina amar. Mas, en vez de encontrar el amor ideal que había anhelado tanto, Ana es violada por Pablo. La historia romántica que Ana había construido, como producto de su imaginación, durante todo aquel viernes acaba en un final fatal. Pablo sobrevive al duelo y se hace inseparable de la familia. Tras las bodas de sus hermanas y la muerte de la nana y su madre, a Ana sólo le queda la compañía de su padre y de Pablo, de quien nunca logra liberarse. Ana termina la narración del “primer viernes” con una reflexión sobre ella y Pablo: “No sé si está vivo o muerto. No sé tampoco si somos dos fantasmas; debíamos haber muerto aquella noche; él en el parque, y yo en la terraza del ángel” (Guido 1966 [1954]: 174-175). A continuación se cierra el círculo narrativo con el regreso al primer nivel enunciativo. Ana dice: “Ahora podré salir; me están esperando” (Guido 1966 [1954]: 175). Esta última frase insinúa que Ana ha roto el círculo de los viernes y los lazos de su encierro emocional. El hecho de haber podido escribir sobre su pasado le ha aliviado, sugiriéndole una libertad condicionada. Sin embargo, la estructura de la novela contradice cualquier posibilidad de liberación.

La casa del ángel muestra una construcción circular. El breve relato primero –conformado por dos páginas y media al inicio y la frase final de la novela– enmarca las analepsis que constituyen todo el material de la historia. El relato primero, a su vez, sólo sirve para esbozar la situación enunciativa. La narradora cuenta la historia de su pasado desde un momento muy preciso del presente: los pocos minutos posteriores a la cena con Pablo y su padre hasta que ella decide salir. Por lo tanto, los extensos recuerdos de Ana están encerrados en el presente de un viernes por la noche. Y Ana, igual que sus recuerdos, está confinada en la rutina del presente, un presente que no parece tener importancia y sólo funge como punto de partida para las evocaciones del pasado. Ahora, si el presente de Ana es regido por meros fantasmas, un futuro libre es impensable. Nadie la esperará a su salida, no hay nadie en su presente. Ella misma desconoce si está viva o muerta. Después de su salida, Ana tendrá que

volver a la casa, los viernes se repetirán eternamente. Su encierro y su soledad son definitivos. El pasado la tiene cautiva y no la soltará.

Es interesante observar que la circularidad narrativa es un rasgo frecuente en obras que evocan la decadencia de la oligarquía hispanoamericana. En *La caída* (1956), la segunda novela de Beatriz Guido, el inicio y el final de la novela coinciden. Cuando la protagonista comienza al final del relato a redactar su propia historia, utiliza las mismas palabras que abren la novela. Con ellas se cierra el círculo narrativo de *La caída*. La configuración circular de *Un mundo para Julius* (1970), la primera novela del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, apunta al estancamiento de la oligarquía limeña de los años 1950. El crítico José Luis de la Fuente señala que la novela se refiere a “un tiempo que no avanza, inmóvil, estático, como la oligarquía en que se centra la historia; un tiempo que a veces retrocede, y que, cuando avanza, lo hace a tientas, temeroso de su progresión”. Como bien dice De la Fuente, todos los personajes de la novela, excepto el oligarca moderno Juan Lucas, “sufren traumáticamente el paso del tiempo y lo detienen acomodándose en el pasado” (Fuente 1994: 71). Una estructura circular la muestra también el relato “El regalo” (1986) de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré. El inicio del cuento constituye el final cronológico de la historia. La circularidad narrativa puede ser interpretada en tanto que alusión a la parálisis de la oligarquía rural puertorriqueña que pierde el poder en los años 1950.

Igual que en *La casa del ángel*, el relato primero enmarca los amplios *flashbacks* de *La casa* (1954), la segunda novela de la “saga porteña” de Manuel Mujica Láinez²⁰. Es la casa misma, en su papel de narradora-testigo, quien describe su propio derribamiento a la vez que se acuerda del esplendor y la decadencia de la familia que la habitaba entre los años 1885 y 1934. Lo único que le queda en los pocos días antes de la muerte son los recuerdos del pasado, cuando la casa de la calle Florida pertenecía a una familia oligárquica. Mujica Láinez se valió de la prosopopeya²¹ —otorgándole cualidades humanas a un ente no humano— porque, según él, “los seres inanimados como ‘la casa’ son testigos más perdurables de Buenos Aires que muchos de los hombres que la habitaron” y pueden proponer una visión más fuerte de la caída y pérdida de las grandes mansiones (Mujica Láinez citado en Francés Vidal 1986: 36).

20 La “saga porteña” de Mujica Láinez consta de las cuatro novelas *Los ídolos* (1952), *La casa* (1954), *Los viajeros* (1955) e *Invitados en El Paraíso* (1957). Véase al respecto Caballero (2000: 129).

21 Al respecto de la prosopopeya, Sarlo recuerda que Paul de Man define la autobiografía con el tropo que da la voz a un ausente, un animal, un avatar de la naturaleza, un muerto o un objeto inanimado. Según De Man, no queda nada de la autenticidad de una experiencia puesta en relato, ya que la prosopopeya es un artificio retórico (Sarlo 2005: 38-39). Siguiendo esta argumentación, la casa como sujeto de enunciación de la novela de Mujica Láinez, no es menos auténtica que un yo autobiográfico que da testimonio de la decadencia de las grandes mansiones de Buenos Aires.

En este sentido, la casa observa, en narración simultánea y con abundantes detalles, cómo los obreros trabajan en su interior para destruirla poco a poco:

Soy vieja, revieja. Tengo sesenta y ocho años. Pronto voy a morir. Me estoy muriendo ya, me están matando día a día. Ahora mismo me arrancan los escalones de mármol, la gloria de los escalones de mármol, pulidos, que antes, al darles encima el sol a través de los cristales de la claraboya, se iluminaban como una boca joven que sonrío. Siento terribles dolores cuando los brutos esos andan por mis cuartos con sus hierros, golpeando las paredes. Dolor y vergüenza. Me avergüenzo de que me vean así, mugrienta, sórdida, [...] con la lepra de humedad devorándome, con los vidrios del hall manchados y rotos, con la baranda de la escalera herrumbrosa: lo que fue blanco o celeste o azul transformando en negro, en colores sin color impuros... (Mujica Láinez 1983 [1954]: 7).

En sus horas de reposo, es decir, en las noches y durante los almuerzos cuando los obreros comen y duermen, la casa evoca a través de extensas analepsis la gloria de sus dueños. El relato primero, dedicado a narrar el proceso de demolición, forma el mero marco para estas reminiscencias. Su función de marco es reflejada en la composición de los capítulos: por un lado, éstos empiezan y terminan, por lo general, con referencias al derrumbe de la casa mientras que, por otro, las retrospectivas gracias a las cuales nos enteramos de las peripecias de la historia familiar forman el núcleo de los capítulos. Igual que la casa, sus dueños también se nutrieron del pasado más que del presente. En palabras de la casa, sus habitantes querían infundir un “tono novelescamente europeo” a su vida que “a falta de castillos históricos y de cacerías sonoras se refugiaba en las actitudes aristocráticas, incluyendo la permanente posibilidad de un duelo a pistola, de un casamiento por razones dinásticas y de un semidesmayo en un canapé, con frasco de sales” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 88). Inspirados y fascinados por el pasado histórico europeo, los personajes de *La casa* se construyeron un mundo ficticio más atrayente que el universo decadente por el cual se vieron rodeado, convirtiéndose así en testigos pasivos de la evaporación de su fortuna familiar.

A mi modo de ver, la lectura de *La casa* se vuelve, por momentos, tediosa. La casa, en su papel de narradora cuasi-humana, no siempre convence. Si bien es cierto que sus largas descripciones y digresiones hacia el pasado remoto logran dar testimonio de la decadencia de una familia oligárquica, la falta de tensión en el relato primero –el lector sabe desde el inicio que la casa va a ser demolida– le resta eficacia narrativa y genera la sensación de tener un texto empolvado en las manos. Además, la información procurada por las retrospectivas no tiene ningún vínculo complementario con el relato primero excepto el hecho de que los

personajes fueron los dueños de la casa en ruinas. Los dos discursos, el de la demolición de la casa y el de la historia familiar, fluyen paralelamente, incapaces de construir una relación significativa. Sin esta conexión, el relato primero deviene en un mero artificio, innecesario para la trama.

Hemos señalado que las estrategias discursivas de las novelas analizadas apuntan al estancamiento de los personajes, quienes parecen vivir cautivos de su pasado, incapaces de enfrentar el presente de manera productiva. La insignificancia del presente narrativo exige la exploración del pasado: las historias vienen siendo interrumpidas por numerosas anacronías, llamando la atención la abundancia de las analepsis. Todo el peso de la narración se vierte en ellas, relegando el relato primero a la mera función de marco. En estas novelas, el relato primero es tan breve que indica que el presente de la historia es efímero, mientras que el pasado, enunciado en las retrospectivas, es lo único que cuenta. La superposición de niveles temporales subraya que el presente de los personajes está centrado en el pasado, un pasado que los atrapa y detiene. Esta sensación de parálisis es aumentada por la composición circular de las novelas.

En este momento nos parece sugestivo comparar nuestros resultados con las “técnicas de presentación” del mundo narrado propuestas por Alejandro Losada. Analizando las formas literarias y la praxis social en el Perú contemporáneo, Losada llega a conclusiones similares a las nuestras. Como rasgo fundamental de la escritura “subjetivista”, Losada indica la circularidad narrativa a la que se recurre para enfatizar que el propio sujeto conforma el centro de la narración. Asimismo, Losada menciona el papel clave que la asociación de pensamientos, que compara y rescata emociones, desempeña en los relatos “subjetivistas”. La ruptura del tiempo lineal, causada por el empleo frecuente de asociaciones de pensamientos, pone de manifiesto la falta de un progreso de los acontecimientos narrados (Losada Guido 1976: 156-157). Al sintetizar las características formales de la narrativa peruana e hispanoamericana, Losada destaca que los acontecimientos o conflictos aludidos se sitúan en un presente estático y que frente al mundo exterior rige la pasividad, mientras que la interioridad se muestra activa. En este sentido, los personajes se definen por su actividad interior, es decir su toma de conciencia, y no por su acción o pasión hacia el universo exterior. Para Losada, la sensación de parálisis que caracteriza las novelas “subjetivistas” es lograda a

través de la reiteración y la certidumbre de que todo ya está terminado cuando el relato se inicia (Losada Guido 1976: 168-170).

Tomando en cuenta tanto nuestros resultados como los de Losada, se puede concluir que para los personajes de las familias oligárquicas tradicionales no se vislumbra, en el contexto de la modernización, un presente o un futuro dinámico. Al contrario, las estrategias discursivas sugieren que la oligarquía tradicional está condenada a la inmovilización. Las novelas presentadas evocan –con estrategias discursivas análogas– el autoencierro simbólico de la oligarquía tradicional. Además, la atmósfera de estancamiento insinuada por estas novelas cristaliza en su desenlace: terminan, explícita o implícitamente, con el encierro del protagonista o el derrumbe de la mansión familiar. Con respecto al desenlace, conviene recordar la aproximación semiótica-cultural de Jurij M. Lotman, quien resalta en su estudio sobre la *Estructura del texto artístico* (1973) la importancia del marco de una obra de arte. Según él, el texto literario representa en el espacio limitado por su marco un modelo del universo ilimitado. Se trata de la representación de una realidad particular en una propia realidad. Cada texto modela, por lo tanto, algún objeto específico y también un objeto universal. Dada la importancia del marco es preciso enfocar el comienzo y el final de una obra. Lotman menciona modelos de cultura (del universo ilimitado) que enfatizan el inicio de la historia (del espacio limitado) como, por ejemplo, las crónicas interminables, y otros, centrados en el final, como las leyendas escatológicas o las utopías (Lotman 1973: 316-323). Refiriéndonos a Lotman podemos constatar que el desenlace de las novelas analizadas alude a un modelo de cultura decadente, cuyas características principales se resumirían en la falta de perspectivas para el futuro y la imposibilidad de atribuirle sentido a la existencia.

1.2 ¿Sumisas o rebeldes? – La construcción de la identidad femenina

Las dos primeras novelas de Beatriz Guido –*La casa del ángel* (1954) y *La caída* (1956)–, que han sido leídas e interpretadas en el contexto del *Bildungsroman*²², ofrecen la perspectiva de una adolescente de clase alta en su búsqueda de identidad. A través de su punto de vista nos enteramos de los pensamientos personales de las protagonistas y sus reflexiones sobre temas existenciales como el amor, la muerte, el pecado y la culpa. Ana Castro y Albertina Barden, las respectivas protagonistas, son personajes solitarios e inocentes que en su vida no han hecho más que leer, estudiar y pensar. En medio del tránsito entre la niñez y la adolescencia, su existencia es aún determinada por las influencias exteriores: la familia, la educación y las pocas relaciones sociales a su alcance.

Según María Inés Lagos-Pope, los protagonistas del *Bildungsroman* se caracterizan por su pasividad: reaccionan frente a determinadas circunstancias, mas no son los dueños de su propio destino. Ella señala que si se trata de protagonistas femeninas, “el carácter pasivo del personaje del *Bildungsroman* cobra especial significación, ya que tradicionalmente las niñas han sido espectadoras del mundo y de las actividades del varón” (Lagos-Pope 1996: 72)²³. Esta pasividad se ve ejemplificada en Ana Castro, quien funciona como un títere de su madre y, en menor medida, de su padre, pues está sometida a las reglas y normas rígidas del hogar y casi no logra escapar de la vigilancia materna y paterna. Al narrar su pasado, Ana es plenamente consciente de los mecanismos de poder a los que ella y sus hermanas habían estado sujetas. Sabe que “en esa época los mayores nos manejaban a su antojo; no por el régimen del castigo, sino por algo más sutil: el miedo al pecado mortal” (Guido 1966 [1954]: 69). El contexto social y religioso de Ana no acepta jóvenes activas, con iniciativas, metas e ideas propias. Las niñas deben ser pacíficas y sumisas según los valores del catolicismo. La religión católica desempeña un papel clave en su educación y en la configuración de su identidad. A través de la formación en colegios religiosos, el ejemplo de sus madres puritanas y el confesor, las niñas son adoctrinadas en los valores de la Iglesia. Su educación moral es definida por imágenes femeninas y masculinas basadas en la dicotomía entre el “marianismo”

22 La ubicación de *La casa del ángel* y de *La caída* en el contexto del *Bildungsroman* comienza en 1996 con un estudio de María Inés Lagos-Pope (1996), quien lee las primeras novelas de Guido como relatos de formación. Asimismo, Joan Clifford (2001) sitúa *La casa del ángel*, *La caída* y *La mano en la trampa* en la tradición literaria del *Bildungsroman*.

23 En este capítulo se abordarán los temas de la pasividad, la fantasía, la autocensura, la religión y la sexualidad desarrollados por Lagos-Pope en su estudio sobre los relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica (Lagos-Pope 1996).

y el “machismo”²⁴. El término de “marianismo” se refiere a la Virgen María y su rol dentro de la iglesia católica, ya que símbolo de la maternidad y la castidad, debería servir a las mujeres como modelo femenino. El término de “machismo” indica una forma extrema de la masculinidad que se manifiesta mediante una actitud agresiva y dominante. El ideal mariano mantiene a las mujeres en una condición pasiva y dócil, subordinadas a los hombres activos.

En *La casa del ángel* la madre representa los valores marianos. Su vida está dominada por la religión. Es ella quien vela por la educación católica de sus tres hijas y les inculca un fuerte sentido del pecado y de lo impuro. La madre las obliga a llevar vestidos largos a pesar de que la moda dicte polleras muy cortas. Ana no muestra ningún deseo de imitar la imagen femenina proyectada por su madre, siempre tan seria e incapaz de sonreírse. Por lo general, la figura materna no resulta digna de imitación para las niñas, como bien dice Lagos-Pope: “En su papel de instrumentos del sistema patriarcal las madres revelan su propia situación subordinada, y al representar los intereses del poder masculino dejan de ser modelos atractivos para sus hijas” (Lagos-Pope 1996: 78). La condición subordinada de la señora Castro se pone de manifiesto en el desprecio que su esposo expresa hacia ella. La exagerada virtud de la esposa es fuente de discrepancias entre la pareja. El esposo no aprueba que su mujer eduque a las hijas como beatas. Odia a su mujer por dejarlas en la ignorancia. Contra la voluntad de su esposa, quien en vano trata de impedir el duelo en su casa, ordena a las hijas a asistir a la cena con Pablo Aguirre. A pesar de su posición dominante dentro de la pareja, la figura paterna no es importante para las niñas. La madre se encarga de la rutina de sus hijas y procura que se desarrollen de acuerdo a los valores católicos.

Todos los primeros viernes del mes las mujeres Castro van a misa y luego almuerzan juntas en el convento donde vive la hermana de la madre. Antes de regresar a casa la madre lleva a sus hijas al cine. Deben divertirse pero no mirar las escenas de amor. En el momento de la escena del beso, la madre las distrae exigiéndoles que le pasen caramelos, convirtiéndose así en el “peor enemigo” de sus hijas. El beso en la pantalla, “la categoría máxima del pecado”, anhelado y temido por las niñas, simboliza su deseo erótico reprimido. La existencia de las niñas Castro y, en especial, la de Ana, oscila entre el temor del infierno, la angustia de culpas imaginarias –que se deberían confesar– y las ganas de descubrir todo lo prohibido. Ana cuenta cuán atormentada se quedó después de las tardes de cine:

Durante el trayecto [de regreso a casa] pensaba todo el tiempo en el acto impuro y terrible que había cometido: me había dejado fascinar por las imágenes de la pantalla. Y, para castigarme,

24 Para más información sobre el “marianismo” y el “machismo” véase Manzor-Coats (1994: XVIII-XX).

permanecía leyendo hasta altas horas de la noche. No me atrevía tampoco a levantar los ojos hasta el cielo raso. No sé cómo mi madre no lo había destruido o cubierto con un lienzo: Varias ninfas semidesnudas eran raptadas por guerreros árabes (Guido 1966 [1954]: 21).

La educación católica, las películas vistas y los cuentos terroríficos de su Nana enredan a Ana en un tejido de ideas sobre el infierno, el pecado y la culpa que le confunden hasta la obnubilación. Todo lo que está relacionado con el cuerpo y la sexualidad es un tabú en la familia y cualquier expresión de deseo o curiosidad sexual es sancionada inmediata y drásticamente. Cuando Ana besa a los once años a su primo Julián en el parque de la quinta de Adrogué donde la familia veranea, la mandan de vuelta al día siguiente con su Nana a Buenos Aires. Solamente después de algunos días le permiten regresar a la quinta. La finalidad de estos castigos desmedidos es la temprana quiebra de la voluntad de las niñas y su aislamiento dentro de la familia. Solas resultan débiles, manipulables y poco peligrosas para la imposición de la moral adulta. La soledad juvenil se condensa en el personaje de Ana, ella no puede compartir con nadie de la familia sus miedos y sus pensamientos sobre la naciente sexualidad. Al contrario de sus hermanas bien adaptadas al orden adulto, Ana vive la adolescencia como “la edad más triste” de su vida. A toda costa trata de contener su crecimiento y no puede comprender por qué sus hermanas se sienten orgullosas de sus pechos y sus caderas. Se espanta con la idea de tener que vestirse con ropa que resalta sus formas femeninas y, en el momento de su primera menstruación, siente tanta vergüenza que anhela morir para que nadie se entere del cambio en su cuerpo. Su temor del cuerpo y las ideas falsas que crea alrededor de la sexualidad la perjudican para siempre. A causa de su inocencia y su falta de conocimiento de los pormenores de la vida, su única acción significativa –el acercamiento a Pablo, de quien se enamora ilusoriamente– se convierte en tragedia.

Una de las escenas más grotescas sobre la educación represiva de las niñas está vinculada a la excesiva repetición de mandamientos y preceptos sin explicación de sus contenidos. De pequeña, Ana pregunta a sus hermanas mayores por el significado del sexto mandamiento, ya que le llama la atención que ellas siempre se ríen en el momento de declamarlo. Sus hermanas no le explican nada concreto sobre el adulterio y las ofensas a la castidad, al contrario, le dicen que “fornicar” significa “mentir”. Ana, orgullosa de haber aprendido una nueva palabra –un sinónimo de mentir– la aplica en la primera ocasión que se le presenta. Arrepentida de haber mentido a su madre va donde ella y le confiesa: “Madre, acabo de fornicar”. Por obvias razones, la madre se escandaliza pero no le explica el verdadero significado de la palabra. Al día siguiente, la catequista de las niñas debe ocuparse

del asunto incómodo. Igual o tanto más reprimida que la madre Castro, la “señorita” Francini ni siquiera se atreve a pronunciar la palabra en cuestión y trata de parafrasearla diciendo que se trata de “acciones contra la pureza del cuerpo, del alma”. (Guido 1966 [1954]: 46). Ana nunca más vuelve a usar aquella palabra. La otra escena sobre la educación absurda de las niñas Castro es la de las “estatuas vestidas” en el parque de la quinta de Adrogué. Antes de que la familia parta a *Los álamos* la Nana tiene que viajar allá para envolver con lienzos las estatuas desnudas del parque. Reflexionando sobre esta medida educativa, Ana se pregunta por qué en vez de tomarse el trabajo de vestir las no las quitan del parque. Ella misma llega entonces a la conclusión de que las dejan a propósito: “Las dejaban, pienso ahora, para poder cubrir las el día anterior a nuestra llegada, y enseñarnos, así, aquello que no debíamos ver” (Guido 1966 [1954]: 127)²⁵. Recién en el momento de referir aquel episodio, Ana parece darse cuenta de la dimensión absurda de la doble moral de su educación. La lenta toma de conciencia de Ana concluye, finalmente, con el relato sobre la tragedia ocurrida el “primer viernes”. Sólo ahora, después de “todos estos años”, Ana comprende que debe considerar su desgracia una consecuencia de la mentalidad conservadora y la moral trasnochada de su familia.

Albertina Barden, la protagonista de *La caída* (1956), una joven universitaria recién llegada de la provincia a Buenos Aires para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras, es tan inocente y ensimismada como Ana Castro. Después de la muerte de sus padres, la educación de Albertina queda a cargo de sus tías Paula y Lucila, dos mujeres muy beatas. Albertina no tiene amigas, sus tías no le permiten invitar a nadie a su casa. Hasta el momento de entrar en la Universidad, Albertina se dedica exclusivamente a la lectura y a los estudios. Sus tías ven con indiferencia cómo Albertina pasa todo el tiempo en la biblioteca de su padre, porque lo único que les importa es tener a su sobrina bajo control. Piensan que las muchachas de este tiempo son todas “unas perdidas”. La religiosidad de sus tías y la falta de experiencias en la vida cotidiana convierten a Albertina en una joven insegura, atormentada, que asume incluso sentimientos de culpa ajenos. Así, Albertina se siente culpable por las travesuras de los niños Cibils, en cuya casa vive como pensionista. Los cuatro hijos Cibils, huérfanos de

25 En este contexto cabe señalar la actitud agresiva de Sheila, la hermanastra de los protagonistas de *La casa de los Felipes*, contra la estatua que decora una fuente en la quinta familiar. De niños, a María Felipa y a Felipe les había encantado observar esta adolescente de mármol blanco que siempre llenaba su cántaro. Los hermanos la habían llamado *la virgen*; ella era su secreto común. Un día, Sheila descubrió a Felipe mirando la estatua de la fuente con devoción. Este mismo atardecer, Sheila destruyó la estatua a golpes de martillo. María Felipa sintió que Sheila había aniquilado lo que para ella significaba la vida: “La virgen era la belleza y la adivinada voluptuosidad, la vida en fin, y contra ella se habían ensañado” (Levinson 1969: 41). En el mundo conservador de Sheila no podía existir nada que recordara la desnudez y la sensualidad. Todo lo relacionado con la sexualidad debía ser reprimido.

padre y con una madre asmática que no se levanta de la cama, tratan a Albertina como una madre sustituta. Albertina, a su vez, se responsabiliza de ellos. Cuando se entera de que los niños comulgan sin confesarse y sin haber hecho la primera comunión, Albertina los quiere llevar ante un cura para que les enseñe el catequismo. La complicidad con las “comuniones sacrílegas” de los niños le causa tanto sufrimiento que se decide confesar. Sin embargo, el sacerdote, mucho menos riguroso que ella, le recrimina por juzgar a niños incapaces de diferenciar entre una “comunión sacrílega” y una “comunión en estado de gracia” (Guido 1981 [1956]: 99-100).

Jóvenes como Ana y Albertina, que pese a su entorno represor no son sumisas ni dóciles, recurren a mecanismos específicos como, por ejemplo, la fantasía y la autocensura, para facilitar la convivencia familiar y evitar rupturas demasiado graves. Tanto la imposibilidad de llevar a cabo iniciativas propias como su profunda soledad obligan a Ana a refugiarse dentro de sí misma y empezar a crear un mundo paralelo, un mundo lleno de fantasías y visiones románticas, desprovisto de cualquier noción de realidad. Ana se imagina un posible amor sentimental con Pablo Aguirre sin conocerlo previamente. Su imaginación de un amor platónico con el duelista Pablo es influenciada por la novela romántica *María* (Isaacs, 1867), que le impresiona mucho. Ana piensa que los duelistas aparecerían “encapuchados de negro” y ella se asomaría al jardín “vestida con un hermosísimo camisón blanco”:

‘Pablo Aguirre pensará que se trata de una aparición de la sonámbula; o una dama que viene a protegerlo durante el duelo. La muerte también es hermosa; a veces tiene la figura de una mujer y no de la paraca de las estampas. Yo acercaré mi mano hasta su rostro y le diré: ‘Hasta la eternidad...’

‘Entonces él, inclinándose, me dedicará, como los gladiadores, su muerte. [...]’

‘Quizá en el momento de morir’, pensaba, ‘él volverá su cara hacia mí, y yo, olvidándome de mi padre y de todos los demás, acercaré mi rostro hasta el de él. Después, con el lienzo, rojo de sangre, lo cubriré dulcemente’ (Guido 1966 [1954]: 55-56).

Ana admite que en ese tiempo ella confundía los personajes de libros y películas, lamentando no vivir como en el cine:

Pienso ahora que en esa época yo no distinguía muy bien las novelas de capa y espada de los dramas que veía en el cine, o de los novelones de Nana. Se mezclaban gladiadores, duelistas, guerreros, viudas y amores imposibles. [...] Y era realmente una lástima que no viviéramos siempre como en el cine (Guido 1966 [1954]: 56-57).

Además, su falta de sentido de la realidad se hace patente cuando un chofer de taxi les hace una mala broma a las mujeres Castro al abandonarlas frente a un burdel en el centro de Buenos Aires. De regreso a casa Ana escribe en su diario:

‘Hoy he conocido la casa más hermosa del mundo. [...] Pienso que debe ser una confitería maravillosa con una orquesta de vales y exquisitas tortas de chocolate. De vez en cuando se pasarán películas de Vilma Banky y Ronald Colman. Y allí irá solamente gente hermosa y joven; [...]’ (Guido 1966 [1954]: 114).

Ana embellece en su fantasía la imagen de lo que su madre había llamado un infierno. Su inocencia y su creatividad infantil son capaces de distorsionar la realidad hasta tal punto que un simple burdel se transforma en una confitería con todo lo que más le gusta a ella: tortas, música y, sobre todo, películas. Asimismo, Albertina se ampara en la imaginación tratando de escapar de la soledad de la casa de sus tías. Son los personajes fantasmales de su universo imaginario quienes pueblan su hogar: “Cuando Albertina penetraba en esa casa sombría, no la esperaban sus tías, sino los personajes de la biblioteca de su padre. La esperaban los huéspedes fantasmales: héroes, cobardes y rebeldes, enamorados tristes o siniestros” (Guido 1981 [1956]: 26).

Junto a la fantasía, la autocensura es utilizada por las jóvenes no sumisas como recurso para conservar la paz familiar. Las jóvenes de estos relatos de formación son conscientes de que ciertas conductas no son adecuadas para las niñas y que existe un sólo modo de comportamiento para ellas. Estas restricciones obligan a las niñas a una constante autocensura. Cada iniciativa propia tiene que ser evaluada según las normas establecidas por los adultos. Las consecuencias de estas limitaciones son sentimientos de frustración y de inseguridad frente a cualquier acto creativo, individual. En su interior, las jóvenes se rebelan contra el orden adulto llevando a cabo sus propias iniciativas, pero hacia el exterior siguen los modelos de conducta de sus madres u otros ejemplos femeninos. La autocensura impide que las jóvenes desarrollen la autoestima necesaria para emprender cualquier proyecto personal. Es sobre todo Ana quien se caracteriza por la excesiva censura de sí misma, la cual se manifiesta a través de la relación ambigua que ella establece con la escritura. Por un lado, la escritura es de una importancia primordial para que Ana pueda alejarse de su entorno social, demasiado estrecho, refugiándose en su mundo imaginario. Ella misma insiste en su necesidad de escribir: “Tengo que seguir escribiendo; si cierro los ojos y me detengo me veré asaltada por todos aquellos que fueron testigos inconscientes de aquel día [el día del duelo]”

(Guido 1966 [1954]: 18-19). Ana no sólo redacta con mucha pasión un diario, sino que también se dedica a crear otros tipos de texto: un poema, un relato y una pieza para títeres. Por otro lado, a pesar de que Ana reconoce el valor de la escritura dentro de su existencia, expresa dudas sobre lo que escribe y no se siente conforme con lo que ha creado hasta entonces: “Ni algunos relatos, ni esa pieza para títeres que he escrito me hacen feliz. Yo desearía escribir un poema de amor como los del libro *Ocre*, [...]” (Guido 1966 [1954]: 77). La comparación con la poetisa argentina Alfonsina Storni –quien en 1925 publica *Ocre*– y su inseguridad personal intimidan a Ana Castro hasta tal punto que ella ya no se atreve “a copiar en este cuaderno [su diario] algo que he escrito [...]” (Guido 1966 [1954]: 77). En lugar de incluir el poema completo en su diario, se limita a reproducir sólo el inicio, manteniendo el resto en secreto. Es más, Ana cuestiona incluso su propia autoría después de haber escrito algo: “No sé por qué estoy escribiendo hoy sobre los ángeles. Lo he releído. Pienso que es obra de otra persona” (Guido 1966 [1954]: 77). De la misma manera, Ana desmiente haber creado la pieza para títeres que ella y sus hermanas representan con la Nana. No sabe cómo responder frente a la admiración de su hermana y, en vez de sentirse orgullosa por su pequeña obra, la disminuye sosteniendo que la había copiado de un libro:

–¿De dónde sacas tanta imaginación? –me preguntó Isabel.

Sentí que me ruborizaba.

–Yo no lo escribí –mentí–, es de un libro de piezas para títeres.

Y esa noche dormí abrazada a los papeles: ellas creyeron que yo no lo había escrito (Guido 1966 [1954]: 90-91).

En los momentos anteriores al duelo, la protagonista expone su poca certeza sobre el rol de la escritura en su vida posterior a este día especial: “Quisiera que esta siesta no terminara nunca. Después vendrán los acontecimientos. Pienso que yo no podré detenerlos. He traído este cuaderno, porque he querido releerlo; siento que nunca más volveré a escribir en él” (Guido 1966 [1954]: 79). No sabemos si Ana sigue escribiendo en su diario después de los sucesos trágicos del “primer viernes”, pero queda claro que la escritura sigue siendo fundamental para Ana, pues es ella quien nos narra su historia²⁶. Algunas críticas literarias

26 Asimismo, la escritura cobra una significación especial para Valentina Herrera, la narradora-protagonista de *Borburata*. Después de su decepción por el fracaso personal –finalmente acepta casarse con su primo Carlos Luis, un vendedor de artefactos eléctricos– y familiar –la irremediable decadencia de la hacienda *Herrera*–, a Valentina le urge escribir un testimonio para combatir el sentimiento de frustración: “De repente esta idea de las aguas y de las piedras se asoció en mi imaginación al propósito de dejar escrito un testimonio de mis vicisitudes, y una luz alocada, fatua, comenzó a hacerme guiños. Fue ésta una idea peregrina y ridícula si se quiere, pero que tiene su explicación. No estaba conforme, no podía estarlo, con mi derrota. Contemplaba mis proyectos

postulan que la escritura le ayuda a liberarse del mundo familiar y del universo masculino que la habían convertido en objeto. Basándose en la tesis de Simone de Beauvoir –formulada en *Le Deuxième Sexe* (1949)– sobre la dialéctica entre el hombre como el sujeto, lo absoluto, y la mujer como el “otro”, lo inesencial, Nora de Marval-McNair sostiene que Ana Castro se sirve de la escritura para liberarse de su condición sumisa. A pesar de que el acto de la violación intensifica, en un primer momento, la “inmanencia” y la “cosificación” de Ana en un “otro” frente al “uno” del mundo masculino, en un segundo momento, Ana consigue convertir la experiencia humillante en una fuerza creadora que le abre el camino hacia la liberación. Por medio de la palabra escrita, Ana alcanza, finalmente, su “ansiada y verdadera identidad”. Siempre apoyándose en Beauvoir, Marval-McNair señala que Ana Castro, la emisora del discurso, encuentra una “libertad auténtica y concreta” gracias al “quehacer positivo” de la escritura (Marval-McNair 1992: 231). Joan Clifford, a su vez, subraya que *La casa del ángel*, *La caída* y *La mano en la trampa* exploran diferentes búsquedas de identidad femenina. Según ella, estos tres textos proveen ejemplos de heroínas que construyen una subjetividad autónoma. Estas protagonistas proponen una vía para alcanzar la autoconciencia que les permite experimentar realidades más allá del sistema patriarcal. La palabra escrita, mediante la cual pueden controlar y manipular la presentación de la realidad, determina la construcción de su identidad. Para Clifford, la significación de la violación es clave en la búsqueda de identidad de Ana²⁷. Por un lado, Ana reconoce su papel de víctima dentro del sistema patriarcal pero, por otro, ella sugiere que logra escapar de su posición sumisa para encontrar la liberación. Al parecer, Ana se sacrifica a propósito para llegar a un estado de anulación total que le permite luego adquirir la independencia. Sacrificando su cuerpo, Ana abraza conscientemente la posición del “otro” y se convierte en objeto. Ahora, Clifford interpreta

frustrados y no podía adaptarme a la frustración” (Díaz Sánchez 1960: 146). El testimonio, luego guardado en una botella y enterrado en la tierra, lleva el título de “Mensaje de una Mujer del Siglo XX para un ser del Futuro”. La importancia de la escritura sigue patente en la cuarta y última jornada de *Borburata*, compuesta como el diario de la protagonista. En él, Valentina narra el doloroso proceso de su rehabilitación social tras haber roto el compromiso con su primo Carlos Luis, haberse juntado con Candelario y tenido un hijo natural con él. A pesar de no disponer de mucho tiempo por el trabajo intenso en la hacienda familiar, salvada gracias a su acto transgresor, Valentina siempre encuentra un momento de paz para seguir escribiendo su historia.

27 Igual que Marval-McNair y Clifford, Nora Domínguez (2004) opina que *La casa del ángel*, *La caída* y *La mano en la trampa* ofrecen historias de la búsqueda de una identidad propia que se forma en oposición al universo familiar que procura absorberla. Como bien dice Domínguez, los tres textos presentan puntos de vista sobre las familias que divergen por completo del modo de mirar masculino. Con respecto a la iniciación sexual de Ana Castro, Domínguez habla de un “acto de entrega” y de una “cuasi-violación” (Domínguez 2004: 231). A mi manera de ver, la descripción de la escena clave de *La casa del ángel* es suficientemente explícita para descartar una “cuasi-violación”. Sin lugar a dudas, Pablo Aguirre viola a Ana Castro: “Yo seguía clavada a su lado. No podía retroceder. Después fue demasiado tarde. Durante una hora no hice más que defenderme. Sin embargo, no podía gritar. Ni siquiera pensé en gritar. Me defendí desesperadamente, sabiendo de antemano mi derrota” (Guido 1966 [1954]: 172).

este abrazo de la “otredad” como paso hacia la autodefinición de Ana. Su condición de dueña de su propia voz –como mujer o como “otro”– la libera de las restricciones del sistema patriarcal que la domina desde su niñez. La escritura le da fuerza para recrearse después de la violación y le proporciona el control sobre su propia identidad. Su percepción de la realidad es lo que al final libera a Ana de las normas patriarcales y le ayuda a establecer una subjetividad autónoma (Clifford 2001).

A mi modo de ver, las interpretaciones de Nora de Marval-McNair y de Joan Clifford, cuyo enfoque principal está en la liberación de las heroínas, no convencen. Como se ha visto en el capítulo anterior, la estructura circular de *La casa del ángel* refuta una eventual liberación de Ana. Ella está encerrada en un presente rutinario que no tiene mayor importancia y sólo sirve de marco para sus reminiscencias. En el presente de Ana sólo hay fantasmas. Nadie la viene a buscar el viernes por la noche. La salida es un mero pretexto para evitar la presencia de Pablo, de quien no se podrá liberar nunca. Después de su salida, Ana retornará a la casa y los viernes se repetirán eternamente. Su soledad y su encierro son definitivos. El pasado la ha atrapado y no la soltará. A pesar de que Ana haya encontrado alivio en el relato sobre su pasado y reconozca el valor de la palabra escrita en el proceso de la toma de conciencia, la escritura no la puede liberar de su condición sumisa. Para Ana no hay un futuro libre, ella está condenada a permanecer en la “inmanencia”. Concordamos, en este sentido, con la lectura de Elsa Osorio, quien destaca el encierro definitivo de Ana y de Pablo: “Ana y Pablo quedarán para siempre prisioneros de la desdichada memoria de esa noche. Este secreto los ligará como una condena que pagarán los dos toda su vida” (Osorio 1991: 84-85). María Inés Lagos-Pope también llega a la conclusión de que Ana se queda paralizada por el recuerdo de aquella tarde de la violación: “Pablo viene a tomar el café en su casa y ella, inevitablemente, lo abandona con el pretexto de que debe salir con sus amigos. [...] Pero Pablo se salva, y el obsesivo recuerdo de esa tarde marca la existencia de la narradora y acaba paralizándola, pues no puede ni enfrentarlo directamente ni evitarlo” (Lagos-Pope 1996: 70).

A primera vista parece que Albertina, la protagonista de *La caída*, sí logra construir una subjetividad autónoma. Cuando llega a Buenos Aires, ella es una mera observadora del mundo estudiantil y urbano, siempre sumergida en lecturas voraces. Sin embargo, al final de la novela ella encuentra su propia voz. En el tren de regreso a San Nicolás, la provincia de su familia, Albertina empieza a redactar su historia. De espectadora se convierte en creadora y de lectora en autora. Albertina es consciente del papel primordial que la escritura desempeñará en su futuro: “Apoyó su frente en el vidrio empañado por su aliento y comprendió que si no seguía escribiendo podría morir muy fácilmente” (Guido 1981 [1956]: 166). Escribir

significa vivir. Si no pudiera seguir escribiendo, entonces la vida ya no tendría sentido. Según Clifford, Albertina logra escapar de las trampas del matrimonio y de la maternidad impuestas por las normas patriarcales. De la casa de los Cibils, cuyo modo de vivir la había atrapado, regresa a su casa paterna como mujer independiente con una personalidad propia. La búsqueda de identidad se termina cuando ella cobra la autoría sobre su vida (Clifford 2001: 129-135). No obstante, es preciso recordar que la estructura de *La caída* también es circular. El final de la novela coincide con su inicio. Albertina empieza su propia historia con la misma frase con la que abre *La caída*: “Fue Laura quien abrió la puerta”. Con esta frase se cierra el círculo narrativo de la segunda novela de Guido. Igual que en *La casa del ángel*, la estructura circular del relato cuestiona la liberación de la protagonista. Es cierto, Albertina toma la palabra al final de la novela. Pero ¿será realmente capaz de mantener y defender su subjetividad autónoma? No se sabe, la novela concluye dejando el futuro de Albertina abierto. La forma textual de la novela sugiere, más que la “trascendencia” de la protagonista, su “inmanencia”. La historia sobre una protagonista realmente activa, en un papel de verdadero sujeto y no sólo de objeto, empezaría en el momento en que ella cobrase la autoría sobre su vida y continuaría con los avatares de la vida de una escritora. No terminaría en el preciso instante en que la heroína, por fin, encuentra su propia voz.

El encierro perentorio de la protagonista y, por lo tanto, su sumisión definitiva al sistema patriarcal queda patente en *La mano en la trampa* (1961), el relato largo o la *nouvelle* de Beatriz Guido²⁸. La narradora-protagonista Laura Lavigne es una muchacha de 16 años que vive durante las vacaciones escolares aislada con su madre y su tía Lisa en la última casa de un pueblo provinciano. Las mujeres Lavigne tratan de mantener la apariencia de un modo de vida oligárquico, pero su trabajo clandestino –bordan vestidos de novias– revela que la familia ha venido a menos. Laura es una joven solitaria que vive en un mundo lleno de prohibiciones y mentiras. Este verano, por primera vez, se ha despertado en Laura la curiosidad por el “opa” que vive desde hace veinte años en su casa. Nunca la dejaron verlo y, hasta entonces, tampoco deseó conocerlo. De repente, Laura siente la desesperada necesidad de descubrir la verdadera identidad de este ser encerrado en su casa. Nada en su vida le parece más importante que esto. Con la ayuda de Miguel, el muchacho vecino que es su “única

28 Con respecto a la puesta en escena cinematográfica, Mahieu comenta que Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson vuelven con *La mano en la trampa* a “su saga de la decadencia de una clase social oligárquica y claustrofóbica”. Según Mahieu, en “este cine barroco y ceremonial, encerrado entre el sexo, la muerte y las engañosas apariencias del orgullo” reaparecen todos los fantasmas de esta clase social. Una vez más, la joven protagonista “es atrapada en esos ritos sombríos, donde repetirá el destino de una tía encerrada para ocultar su abandono por un seductor” (Mahieu 1986: 164).

comunicación con la calle, con el pueblo, con los demás, en las vacaciones” (Guido 1979b: 143), trama un plan para ir a ver al “opa”. Miguel la sube de madrugada en el montacargas al piso de arriba. Su sorpresa es inmensa cuando descubre que el “opa” no es otro más que su tía Inés, la tía que, según su madre, se había ido a vivir a los Estados Unidos después de haberse casado y quien les escribe cada semana una carta desde Alcatraz. Desde el descubrimiento de la verdadera identidad del “opa”, Laura siente que sólo se salvaría si lograra desentrañar la verdad sobre la vida de su tía y consiguiera liberarla de su encierro. Leyendo ella misma una de las cartas de Alcatraz, se da cuenta que su madre y su tía Lisa le habían engañado sobre la supuesta correspondencia con su tía Inés. Las cartas provienen de un condenado a cadena perpetua, preso en Alcatraz. Las posteriores investigaciones de Laura le llevan a buscar a Cristóbal Achával, el “dueño de todo el pueblo”, que primero había sido el novio de su tía Lisa y luego el de su tía Inés. Según Lisa, Cristóbal había engañado a las dos de la misma manera. Laura se encuentra con Cristóbal y le refiere la historia de su tía encerrada. Éste no le cree sabiendo que Inés, después del noviazgo con él, se había casado con un norteamericano.

La presencia de Cristóbal Achával en la vida de Laura le anticipa su propio destino. Laura presiente que Cristóbal le conduce hacia un abismo: “Porque, de alguna manera, el encierro de Inés me arrastraba a mí también... En Cristóbal Achával veía la causa de mi propio fracaso, de mi soledad, del crecimiento de la ciudad avanzando sobre la estancia, desalojándonos” (Guido 1979b: 160). Ella, como representante de una familia oligárquica, está destinada al fracaso personal, un fracaso compartido por las familias oligárquicas –desalojadas por el crecimiento de la ciudad– y sus estancias, que se encuentran en pleno proceso de decadencia. Curiosa y obsesionada con la verdad, Laura sigue hurgando en el pasado familiar a pesar de los presentimientos negativos sobre su futuro. Lo único que le interesa para poder seguir viviendo es demostrar a Cristóbal la veracidad de su historia. Plenamente consciente de que “[q]uizá no volvería a salir nunca más de ese cuarto” (Guido 1979b: 174), Laura convence a Cristóbal de ir a su casa para ver al “opa”. Mientras que los dos esperan hasta que Inés salga a la ventana, Cristóbal le cuenta la historia de la “novia de Módena”: “Una mujer que la noche de su boda decidió jugar a las escondidas con su marido y se escondió en un arcón. No pudieron encontrarla. Veinte años después descubrieron su esqueleto envuelto en tules” (Guido 1979b: 180)²⁹.

29 Beatriz Guido ya había recurrido al cuento sobre la “novia de Módena” en *La casa del ángel*. Luego retoma el juego intertextual con la “novia de Módena” en el cuento “Piedra libre”, adaptando el tema al contexto argentino. Amalita, “la novia de Guerrero”, desaparece igual que la “novia de Módena” la noche de su boda. El 12 de diciembre de 1954, Amalita se sepulta a sí misma en uno de los veintiocho bancos huecos que bordean la laguna del Castillo La Amalia, en Monasterio, partido de Guerrero. Cuando la encuentran, queda de ella nada más que

Este relato hipodiegético³⁰ también puede ser interpretado como anticipación del destino de Laura. Al igual que la “novia de Módena”, Laura quedará encerrada hasta el fin de sus días. A Laura no le afecta demasiado tener que entregarse a Cristóbal a cambio de que éste la acompañe en su empresa secreta: “[s]ólo deseaba que ese hombre, que momentos antes me había poseído, creyera en mi verdad” (Guido 1979b: 181). Mas, la historia toma un giro inesperado. Inés, confrontada con su ex novio, quien la había engañado ya estando comprometidos, se suicida. Laura tampoco se libera y quedará atrapada por el recuerdo del último grito de su tía: “Entonces escuchamos su último grito. Fue un grito ronco o agudo a la vez. Un grito que ya no podré olvidar antes de dormirme, al levantarme por las mañanas, quizá en el momento de mi muerte” (Guido 1979b: 183). Aunque Laura sugiere que encuentra la libertad —comprada con el precio de su silencio— sólo se trata de una libertad parcial. Su madre y su tía Lisa, después de quemar a su hermana en un viejo horno de pan en el sótano de la casa, permiten a Laura irse a Buenos Aires con Cristóbal Achával bajo la condición de no hablar sobre lo que había ocurrido con Inés. Laura se libera de su familia pero no de Cristóbal, quien le promete cuidarla para siempre. En el apartamento de Cristóbal, Laura se siente mareada y se pregunta si el cuarto está dando vueltas en su cabeza o en el amplio espejo. Después de dormir un poco se despierta para descubrir que el espejo ya no refleja su imagen sino la de Inés. Laura está aturdida por el enlace de su destino con el de su tía:

Encendí la luz del velador y busqué mi imagen en el espejo.

Entonces grité. Grité de espanto, de terror: la luna del espejo reflejaba el cuarto de Inés, con Inés en la cama; su esqueleto vivo, entre tules y encajes....

Sin separarme de él [de Cristóbal], volví a mirar en el espejo; no reflejaba nuestro abrazo, ni nuestros cuerpos, ni mi llanto. Dejé de llorar. Después de todo, tenía que acostumbrarme. Eran dos cuartos; quizá uno solo, donde él nos había encerrado (Guido 1979b: 185).

A causa de la transgresión llevada a cabo por Laura, una joven curiosa e independiente que lucha contra su entorno limitante y conservador, se perpetúa el encierro de su tía. Laura

un esqueleto vestido de tules blancos (Guido 1976b: 9-20). La leyenda sobre la “novia de Módena” aparece en un ambicioso proyecto del poeta inglés Samuel Rogers, quien pretende explotar sistemáticamente los tesoros de Italia para objetivos poéticos. Rogers cuenta en su obra *Italy* (1822) la historia patética de Ginevra, la hermosa novia de Módena, que, por broma, se esconde en un viejo arcón donde encuentra la muerte (Mead 1908: 444-445). Otra mención literaria de la “novia de Módena” se encuentra en *Tales of the Dead, and Other Poems* (1830) del poeta inglés John Jesse. El segundo de los cuatro relatos sobre la muerte se titula “Bride of Modena”. Se trata de la misma historia sobre la joven Ginevra que queda atrapada en un arcón por su propia culpa.

30 Para denominar las narraciones en segundo grado, es decir los relatos subordinados al nivel (intra)diegético, utilizaré el término propuesto por Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (2002: 176) por ser más acertado que el de Gérard Genette (relato metadiegético).

ya lo había anticipado. Ella no consigue liberar a su tía y, por lo tanto, tampoco se salva a sí misma. La última frase de la obra es muy precisa en este sentido: Cristóbal encierra a las dos, a la tía y la sobrina. Además, Laura alude en este último párrafo al cuento de la “novia de Módena”, la alegoría por excelencia de una mujer encerrada hasta la eternidad. Inspirándose en ella, Laura describe su propia imagen, reflejada en el espejo y convertida en la de su tía Inés, como “un esqueleto vivo, entre tules y encajes”. Laura, igual que la “novia de Módena”, permanecerá encerrada.

Como en *La casa del ángel* y en *La caída*, en *La mano en la trampa* se hallan indicios de una posible autoría de la protagonista. Al parecer, Laura escribe, quizás un diario. Cuando dice que prefiere llamar al “opa” “hombrecito” resalta que “[n]o me gusta la palabra opa. No me gusta escribirla” (Guido 1979b: 145). En otra ocasión menciona sus apuntes sobre una conversación mantenida con Cristóbal. Además, ella traduce la carta del preso de Alcatraz y la incorpora dentro del texto. Sin embargo, los pequeños pasos independientes de Laura, sean sus estrategias para recibir favores de los hombres, sea su posible autoría, no pueden liberarla. Al contrario, su transgresión es duramente sancionada. Lo mismo vale para Inés, que dejó a su novio porque éste le había engañado a pesar de su compromiso con ella. En una sociedad patriarcal en la que el rol de las mujeres es casarse, defender su propia dignidad contra todas las normas tiene que ser considerado un acto subversivo. Inés es castigada por la ruptura del orden establecido con el encierro en su propia casa.

Las tres obras de Guido que habían sido leídas en el contexto del *Bildungsroman* no deben ser interpretadas como búsquedas exitosas de una identidad femenina. Las protagonistas, aunque lleven a cabo actos independientes e incluso rebeldes, mostrando indicios de una subjetividad autónoma, no logran liberarse de su condición sumisa. Los tres textos tematizan, más bien, el dilema de las protagonistas, que oscilan, encerradas en sí mismas, entre la “trascendencia” y la “inmanencia”. Para referirse a una verdadera liberación del sistema patriarcal, se necesitarían narraciones con protagonistas más activas y vivas, mujeres con un futuro y no con un pasado que las oprime y aplasta. En este sentido conviene recordar las anotaciones de Luce Irigaray sobre Antígona en su estudio *Ethique de la différence sexuelle* (1982). Irigaray retoma el mito de Antígona no para identificarse con ella sino para demostrar que la figura mítica –un constructo masculino– no debe ser aceptada

como ejemplo de una subjetividad femenina autónoma. Al contrario de Hegel, quien la considera el personaje de más alta moral, Irigaray cuestiona el acto subversivo de Antígona que termina con su muerte. Condenada a ser sepultada viva por haber enterrado a su hermano contra la voluntad de su tío Creonte, Antígona evita su suplicio al ahorcarse. Es cierto que, a primera vista, Antígona puede ser interpretada como un sujeto femenino no subordinado que consigue salir de la “inmanencia”. Antígona actúa de manera autónoma, se rebela contra la ley de los superiores, contra el orden establecido por el sistema patriarcal y defiende su integridad hasta la última consecuencia. No obstante, y es éste el punto señalado por Irigaray, Antígona paga su acto subversivo con la muerte. Su liberación es una pseudo-liberación, pues termina con su autoeliminación. Por ello, Irigaray reclama una reinterpretación del mito de Antígona: quiere redimirla, liberándola de la noche, de las sombras de la cueva, de la parálisis total. Para un sujeto femenino autónomo y subversivo debe existir un espacio que le permita vivir. Una rebelión cometida por un personaje femenino no debe concluir con la muerte, el estado inmanente por excelencia (Irigaray 1991: 140-143).

Igual que Antígona, las protagonistas de *La casa del ángel*, *La caída* y *La mano en la trampa* apuntan a la “trascendencia”, pero prolongan, finalmente, la “inmanencia”. Tanto Ana como Albertina y Laura se caracterizan por su proceso de toma de conciencia. Pequeños pasos transgresores les conducen hacia la construcción de una identidad autónoma. A través de la escritura las protagonistas se transforman, momentáneamente, de objeto en sujeto. Sin embargo, las tres fluctúan entre la actividad y la pasividad, negando o menguando su autoría. La “inmanencia” final de las protagonistas es enfatizada por la estructura circular de los textos. Las protagonistas no consiguen una verdadera liberación. Ana de *La casa del ángel* se encuentra en un presente rutinario, dominado por fantasmas de su pasado. La repetición de los viernes, su soledad y su encierro son definitivos. El pasado le ha atrapado. Aunque Albertina de *La caída* tome la palabra al final de la novela y empiece a escribir su propia historia, la estructura circular del texto pone en duda su liberación. La narración termina en el mismo instante en que Albertina expresa su autonomía, dejando abierto el futuro de la protagonista. Las estrategias subversivas ingenizadas por Laura de *La mano en la trampa* tampoco ayudan a la protagonista a emanciparse. Su transgresión acaba con la locura y la reproducción del encierro al que su tía ya había sido condenada.

1.3 Subjetividades masculinas: solos en su crisis existencial

Exentos de obligaciones económicas, los últimos vástagos de las familias oligárquicas evocadas en las novelas de nuestro *corpus* se caracterizan por su pasividad, indecisión y languidez. Igual que las propiedades familiares –sus herencias– se encuentran en un proceso de lento decaimiento. Ninguna actividad despierta un interés especial en ellos. Nada les entusiasma, todo les es indiferente. Su presente no les ofrece nada y ellos, a su vez, no consiguen llenarlo de sentido. Sin rumbo y sin objetivos deambulan por las calles, ensimismados y siempre dispuestos a dejarse llevar por alguna distracción que les ofrezca una momentánea salida de su constante aburrimiento. Atraídos por el mundo de los vicios, se abandonan a la vida nocturna, al alcohol y al crimen. Estos personajes masculinos no son capaces de adaptarse a la coyuntura de cambio surgida por la modernización. Su mundo está en ruina y ellos no logran proyectarse hacia un futuro más dinámico. Al mismo tiempo que las estructuras sociales tradicionales empiezan a disolverse y la base económica de la familia pierde solidez, la identidad masculina entra en crisis. Los hijos varones son condenados a vivir en la sombra del éxito de sus antepasados. Aunque sus padres, abuelos y bisabuelos habían sido famosos abogados y políticos, ellos no tienen metas. El éxito ni siquiera existe en sus sueños. Para emprender un camino diferente al de sus antepasados les falta energía, creatividad y motivación. No quieren dedicarse a la jurisprudencia como sus padres y abuelos, pero tampoco muestran inclinación hacia profesiones más técnicas como, por ejemplo, la ingeniería o la medicina.

Con respecto a la crisis de identidad de estos personajes es oportuno tener en cuenta que la masculinidad estuvo sujeta a cambios fundamentales durante el siglo XX. Según el estudio *Hombría y feminidad (construcción cultural de actores emergentes)* en la *Historia contemporánea de Chile* de Gabriel Salazar Vergara y Julio Pinto, la “monolítica masculinidad autoritaria de los viejos patriarcas” –la “hombría oligárquica”– fue evolucionando, gracias a los nuevos discursos democráticos, legalistas, desarrollistas y populistas, en una masculinidad más flexible. Tanto la “hombría armada de la patria” como también la “hombría de los ‘grandes’ proveedores” y la “hombría de los santos varones” pierden su base con la crisis del Estado oligárquico (Salazar Vergara / Pinto 2002: 16-55). Situados en un panorama histórico de transformaciones aceleradas, los personajes masculinos de las novelas analizadas se determinan por su incertidumbre y su incapacidad de conciliar las imágenes contradictorias de su género. La “hombría oligárquica” resulta obsoleta, ya no funciona como modelo, pero una masculinidad flexible y moderna aún no se presenta como

una alternativa factible para ellos. Por lo tanto, la construcción de una subjetividad masculina autónoma está predestinada al fracaso.

En *La casa de los Felipes* (1951) de Luisa Mercedes Levinson, Felipe reflexiona sobre la masculinidad. Mediante el estilo indirecto libre³¹, el narrador omnisciente adopta el punto de vista de Felipe. El discurso híbrido que mezcla la voz del narrador con la del personaje nos acerca a este último y nos deja penetrar en su interior. En estos momentos, la focalización neutra se convierte en focalización interna. Mientras Felipe bebe caña y vino en las viejas caballerizas, solo y despeinado, sintiendo que él no es nadie, se acuerda de su padre y su abuelo. Ni el uno ni el otro le ofrecen un ejemplo digno de imitación. Su padre lo había despreciado y golpeado durante su niñez y su abuelo representaba un ideal masculino inalcanzable:

¡Qué me hagan hombre! Se ensimismó. La palabra *hombre* adentro de él, creció. Pensó en los otros del Villar. El abuelo que él nunca conoció, don José María Felipe del Villar y Terrero, ministro en el Perú. Seguramente castigaba a sus esclavos y se acostaba con las negras jóvenes, seguramente desafiaba a los presidentes liberales y les hacía el amor a sus mujeres. Ese era un hombre; solemnidad, fuerza y sexo [la cursiva es del original] (Levinson 1969: 9).

Si bien Felipe admira el machismo vehemente de su abuelo –la “hombría armada de la patria” y la “hombría de los ‘grandes’ proveedores”–, es muy consciente de que se trata de una idealización y una noción anticuada. Es más, cuando enumera los hombres que él conoce empieza a dudar de los varones en general. Llega a la conclusión de que ser hombre es insignificante pero necesario:

¿Pero quién era un hombre de todos esos que él conoció? ¿El tape don Renato, el administrador de las estancias? ¿El viejo Juancho, el ex cochero, o ese mucamo medio gringo con el cuello estirado sentado allí enfrente como un martín pescador? ¿O Roberto? Pero Roberto ya no estaba, no era. Felipe tenía derecho a negarlo, caray.

Tal vez no sabía de ningún hombre, pero conocía una mujer, su hermana María Felipa llevaba en ella a todas las mujeres del mundo. [...]

Total, ser un hombre era poca cosa, aunque seguramente imprescindible (Levinson 1969: 11-12).

31 Garrido Domínguez constata acerca del estilo indirecto libre que: “El estilo indirecto libre coincide en el tiempo con la gestación de otros procedimientos para lograr el acceso a la conciencia del personaje –como el monólogo interior– y ha de verse como un intento no sólo de economizar medios expresivos en su presentación sino de aminorar la importancia y la presencia del narrador” (Garrido Domínguez 1996: 271).

En esta observación se pone de manifiesto la admiración de Felipe por su hermana mayor. Felipe rechaza la identificación con un ejemplo masculino para adorar a la mujer perfecta, su hermana. María Felipa lo había cuidado desde niño ya que su madre había fallecido poco antes de que él naciera. Felipito del Villar fue sacado del vientre de su madre muerta. La adoración de Felipe por su hermana persiste, aunque ésta deje de interesarse en él a partir del episodio con *la virgen*, su secreto común. María Felipa y Felipe gustaban de caminar solos por el jardín de la quinta familiar donde se encuentra una fuente con una estatua de mármol blanco. En la imaginación de los hermanos, esta estatua –una adolescente que llena un cántaro– se convierte en la virgen. Sheila, la hermanastra de los Felipes, destruye la estatua después de haber descubierto a Felipe mirándola con devoción y amor. El derrumbe de la virgen resulta catastrófico tanto para María Felipa como para Felipe. Desde este momento, María Felipa detesta a su hermano. Lo considera culpable del descubrimiento de su secreto. Para Felipe la virgen había sido la imagen de su hermana. Al quebrarse la estatua por su propia imprudencia, se rompe también la relación con María Felipa. La adorada hermana mayor ya no muestra ningún tipo de interés por él. Incluso muchos años después, Felipe se acusa a sí mismo de haber causado el incidente fatídico:

Allí había estado la fuente, la virgen, definitivamente aniquilada por su exceso de amor incapaz de contenerse dentro de sí, por su culpa, su gran culpa que estallaba en escombros de pechos y muslos de mármol: fuente y cántaro partido, atrocemente mancillados, mutilados, resonando aún en lo hondo de sí mismo, los hachazos quebrando a la virgen (Levinson 1969: 92).

A pesar de la indiferencia de María Felipa, él la sigue por los largos corredores de la casona oscura. Enfurecida por aquella persecución silenciosa, María Felipa lo pellizca y lo ahuyenta definitivamente, diciéndole que no lo quiere ver más. Después de la violencia cometida por su hermana, Felipe se encoge en sí mismo:

En las noches siguientes se durmió contemplando sus moretones como el último testimonio de comunicación con esa hermana que en otro tiempo fuera su madre y su dios y que le había legado ese mapa oscuro que cada día iba desapareciendo hasta perderse en la turbia morbidez de su carne indiferente como para significarle que de aquellos días de intimidad ya no quedaba ni siquiera una marca de odio final (Levinson 1969: 43).

Lo único que le ofrece distracción es el alcohol. Felipe empieza a ahogar su soledad y su abandono en el vino. Subrayando la subjetividad desolada del personaje, el narrador

fusiona su voz con la de Felipe para presentar su situación de manera más inmediata: “Pero luego, como una rendija estridente de luz que le hiciera guiños, la bebida que hace olvidar. Ah, la permanente sed. Ya no necesitaba nada más. No salir nunca a la calle, no pensar... solamente la bebida, un vino tinto no más, [...] (Levinson 1969: 48)”. Cuando Felipe se entera de que Sheila tiene planeado someter a María Felipa a sus proyectos, abortando el feto del “desconocido” con quien su hermanastra se había juntado, Felipe decide matar a Sheila. Sentado solo, en el rincón de siempre, Felipe observa el cuchillo en su mano y sueña con la liberación de su hermana. A la vez que desea ser puro para poder matar a Sheila y salvar a María Felipa, se ilusiona con la idea de que su hermana consentiría en irse juntos de la casa sombría, formando, como antes, “un solo ser con dos cuerpos” (Levinson 1969: 81). Ante la imagen de su hermana, Felipe se siente intimidado e insignificante. Por un lado, la perspectiva de morir él también lo mantiene indiferente pero, por otro, le atemoriza la idea de nunca más volver a ver a su hermana. La mezcla entre el estilo indirecto libre y el discurso restituido, es decir los pensamientos enunciados por Felipe en estilo directo, enfatizan el estado inquieto del personaje:

María Felipa era el dios y Sheila, el demonio. ¿Qué detenía su brazo? ¿Qué importaba si él hubiera de hundirse para siempre en el sótano de esta misma casa hasta dejarse morir allí, bajo esa pieza precisamente que fuera en otros tiempos una de las cuerdas, [...] ¿Dejarse morir entre las ratas que iban y venían libremente hasta las raíces retorcidas de los árboles del quintón! [...] ¿Y el mar? Ya no vería nunca el mar, ni el faro haciendo guiños engañosos, ni a los barcos, ni a su hermana.

—¿Mi hermana? —pensó al servirse otro vaso— ¿Acaso yo, Felipe, soy siquiera un ser humano para ella? (Levinson 1969: 82).

A pesar de seguir bebiendo para vestirse de valor, Felipe permanece escindido entre el deseo de cometer el delito y su cobardía. Poco a poco se desanima desistiendo de cualquier acción. Nublado por el alcohol abandona el proyecto de liberar a su hermana. Más bien, se da cuenta de que no sólo él sino toda su “raza” está destinada a desaparecer:

Esta noche me atreveré. Esta noche.

Sólo un vaso más y seré capaz de hacerlo. Un vaso más hará firme mi brazo.

Pero el vino se derramó en hilos desde sus labios flácidos y el cuchillo se mojó. Lo largó con asco y se miró las manos. [...] Se concentró esperanzadamente en sus manos tratando de ponerlas tensas, duras. Pero temblaron. Flojas, amarillentas, alargadas, como si crecieran, llevaban en sí el signo de una raza que moría lentamente (Levinson 1969: 84).

En lugar de cumplir su deseo, Felipe torna la espalda a la mansión familiar en la calle del Aromo. La noche posterior a su misión fracasada, Felipe huye desesperado dejando atrás el universo cerrado que le apretaba y llenaba de angustia. Con ganas de llorar y gritar corre entre los árboles hasta encontrarse solo bajo la luna. En este momento, Felipe es absorbido por la noche. Otorgándole cualidades efímeras el narrador lo abandona a su propio destino. Sin “peso ni medida”, “sin forma para llorar o para correr o para matar” y “sin muerte y sin voz”, Felipe desaparece de la historia. Su voz y sus pensamientos son ahogados en “un solo grito largo, largo, un grito que en sí significaba luna y significaba muerte” (Levinson 1969: 93). Esta última frase del capítulo insinúa que Felipe es alcanzado por la locura. Sujeto a su propia inmanencia y abatido por la falta de un ejemplo masculino digno de imitar, Felipe no consigue construir una subjetividad autónoma. Su búsqueda de identidad, retada constantemente por nociones anticuadas de masculinidad e imágenes contradictorias de feminidad, no puede sino fracasar. Comparándose con hombres machistas, exitosos en sus profesiones, mujeriegos y violentos, como los habían sido su abuelo y su padre, y con su hermana adorada, valiente e independiente, quien lo había amparado de niño pero lo rechazaba de adolescente, Felipe se aniquila a sí mismo. A la vez que la locura lo libera de su búsqueda de identidad, la narración lo relega al olvido. Exento de peso, forma y voz, Felipe regresa sólo en el último capítulo de la novela. Con una mirada que parece provenir de otro, o de nadie, yerra por las ruinas de la casa familiar.

En *Coronación* (1957), la primera novela de José Donoso, un narrador omnisciente refiere el mundo exterior e interior de los personajes, haciendo hincapié en la perspectiva del protagonista don Andrés de Abalos, un personaje muy solitario, prisionero de sus cavilaciones incesantes, solamente dedicado a la lectura y a su colección de diez bastones. En sus abundantes horas de ocio Andrés se pierde en sus recuerdos. Largas retrospectivas dan cuenta de su infancia y adolescencia cuando su abuela aún estaba bien. Las imágenes de aquellos tiempos desbordan de nostalgia: “¡Pero esta paz era un mendrugo cuando Andrés recordaba a su abuela en otros tiempos! ¡Tan armoniosa entonces, tan diestra y callada! Toda la casa había respirado serenidad en aquella época, lo que tocaba iba adquiriendo orden y sentido. ¡Y había sido tan hermosa!” (Donoso 1972 [1957]: 19). El presente de Andrés, en cambio, está dominado por su crisis existencial. Él vive oprimido por la angustia de tener que morir sin haber vivido: “Se vio, repentinamente, en el lecho de muerte, y tuvo el impulso salvaje de huir, de huir aullando de terror, de retroceder cincuenta años para vivirlo todo de nuevo y de otra manera” (Donoso 1972 [1957]: 75).

La focalización interna enfatiza la angustia y la soledad de Andrés, cuyos pensamientos son transmitidos por el narrador como si el mismo personaje los pronunciara. A través del estilo indirecto libre, el lector se puede acercar a su mundo interior. En el artículo de Castillo-Feliú titulado “Reflexiones sobre el perspectivismo en *Coronación* de José Donoso”, se menciona que “el punto de vista de la tercera persona con método indirecto permite al narrador interiorizar en la mente de sus personajes como si ellos mismos estuvieran expresándose en primera persona” (Castillo-Feliú 1980: 700). Castillo-Feliú destaca dos perspectivas en *Coronación*: la omnisciencia selectiva múltiple y el modo dramático. Para él, el narrador presenta de manera equitativa y convincente la perspectiva de personajes provenientes de sectores sociales opuestos. Según él, el narrador es capaz de penetrar, a la vez, en la mente de las empleadas domésticas, de los representantes de la clase baja y de los miembros de la oligarquía. A mi modo de ver, basado en la terminología propuesta por Genette en *Figuras III* (1989), se trata, más bien, de un narrador omnisciente que adopta, con mucha frecuencia, la perspectiva del protagonista don Andrés. Con respecto a los demás personajes se puede decir que se nos ofrece una mirada sobre ellos, pero no su propio punto de vista. Es la omnisciencia del narrador la que le permite evocar ambientes y personajes de distintos estratos sociales, pero la focalización narrativa es sólo interna con relación al protagonista don Andrés. Sus pensamientos, recuerdos y preocupaciones son transmitidos en estilo indirecto libre, mas no los de otros personajes. La perspectiva de don Andrés y, en general, la de la clase alta, se refleja, además, en la configuración estructural de la novela. La primera y la última parte se dedican a la presentación de la oligarquía chilena decadente, mientras que sólo la segunda parte se destina a la recreación de ambientes sociales marginales. Es el mundo oligárquico que circunda las peripecias del sector popular y domina de este modo la historia. Discrepamos, en este sentido, con Hernán Vidal, Raúl Silva Castro y el mismo Castillo-Feliú, quienes apuntan que el narrador de *Coronación* muestra cierta “objetividad” en la evocación de mundos opuestos. Concordamos, más bien, con Emir Rodríguez Monegal y Ricardo Latcham para quienes la perspectiva de la clase alta es más convincente. Ellos resaltan la problemática que surge cuando un autor de la alta burguesía se empeña en penetrar la conciencia de miembros del sector popular. Ricardo Latcham encuentra, por ejemplo, que “la fibra narrativa de Donoso se exhibe con mayor viveza y naturalidad cuando pinta tipos de la clase rica que al detenerse en el análisis de otros de extracción popular” (Latcham en Castillo-Feliú 1980: 700).

Según mi percepción es, sobre todo, el recurso narrativo del estilo indirecto libre que genera la identificación con don Andrés. La fusión entre el discurso del narrador y el del

protagonista imposibilita la definición precisa de la voz narrativa. De forma simultánea se oye la voz de Andrés y la del narrador. Esta ambigüedad produce no sólo una intimidad cómplice entre el narrador y el protagonista, sino también entre este último y el lector. Es, sin lugar a dudas, la intimidad de don Andrés la que se transmite con mayor destreza. Sus preguntas y preocupaciones dominan una buena parte de la narración. El miedo de verse alcanzado por la muerte antes de haber vivido persigue a Andrés. La idea de quedarse libre después de que fallezca su abuela le parece tentativa pero tampoco le convence. No sabría qué hacer con su libertad:

Se escudriñaba en busca de la raíz de tan violenta desazón. ¿Por qué, después del cumpleaños, lo hirió con tal lucidez la certeza que faltándole su abuela quedaría libre, libre, pero sin nada que hacer con su libertad? Oscuramente lo había adivinado así tiempo atrás, aunque hasta este momento jamás le produjo más que cierta melancólica dignidad, que por lo demás sentaba de maravilla a su posición y sus años. Y ahora, de pronto, nada de lo que había hecho con todas las horas de su pasado, nada de lo que podían ser las horas de su futuro, contenían ni un átomo de nobleza ni de valor. ¡Bien se podían tirar por la borda todas sus experiencias, afectos y aficiones, que tan mísera dimensión tuvieron! ¡Qué terror de morir sin haberse aventurado a la vida! ¡Y sobre todo, al borde de esta insatisfacción nunca antes experimentada, qué incierto pánico de verse llevado a aventurarse! (Donoso 1972 [1957]: 102-103).

Siempre buscando algún quehacer que le pueda distraer de sus pensamientos oscuros, Andrés se pregunta si debe comprar otro bastón para su colección:

¡Era necesario hacer algo, no quedarse observando lo que ya poseía!

¿Y si comprara otro bastón? ¿Uno más, uno que rebasara revolucionariamente el límite de los diez? ¿Volvería a ser capaz de sentir placer si gastaba mucho dinero en algo que colmara su gusto, algo inesperado que lo impulsara a romper ese canon de los diez? [...] ¡Oh, si eso lograra destruir esa sensación de estancamiento y de muerte que devoraba sus horas! (Donoso 1972 [1957]: 109-110).

Inmovilizado por la sensación de estancamiento, Andrés oscila entre el deseo de darle algún significado a su existencia insípida y la justificación de la pasividad absoluta. Nada le entusiasma, cualquier acción hipotética le inspira terror. Andrés había estudiado leyes como su abuelo y su padre, pero nunca había ejercido su profesión. El abuelo le había sugerido estudiar ingeniería para poder trabajar en la minería, mas Andrés no aspiraba a ninguna carrera: “Se dedicaría, simplemente, a sus gustos, a pasear y a leer, en una palabra, a vivir” (Donoso 1972 [1957]: 61). Gracias a la herencia familiar Andrés se puede sumergir en la lectura sin tener que preocuparse por alguna actividad laboral. Sin embargo, los libros no le

ayudan a resolver sus preguntas existenciales: “Y a medida que iba leyendo, el terreno bajo sus pies se hizo más inseguro, y más peligroso” (Donoso 1972 [1957]: 62). La incapacidad de Andrés para emprender cualquier actividad encuentra su expresión visual en el sueño del “puente suspendido”, un puente largo que termina en un abismo. En su sueño Andrés trata de cruzar el puente a toda velocidad, pero éste termina de repente sin que él pueda llegar a la otra orilla. El sueño termina cuando Andrés cae en el vacío gritando de horror. Estos sueños le hacen entender que ningún libro puede brindarle los medios para alcanzar el otro lado, que la existencia humana es incomprensible y que él nunca encontrará respuestas a sus preguntas ontológicas: “Todo desembocaba en cero, en otra pregunta más, en la interrogante de la muerte” (Donoso 1972 [1957]: 62). El miedo existencial de Andrés corresponde a la “angoisse” sartriana³²: la angustia frente al presente, entendido como precipicio, como frontera entre el ser y la nada. La angustia y la desorientación de Andrés se ponen de manifiesto en sus caminatas erráticas por la ciudad. A Andrés le gusta deambular por las calles y mirar a los transeúntes. Aunque estos paseos pueden constituir una fuente de paz para aliviar su desasosiego existencial, de un momento a otro le señalan, con una inclemencia inclusive más intensa, la vanidad y lo absurdo de la existencia humana:

Mujeres compraban velas y vino y pan en el despacho de la esquina. Era una gran paz, que ocultaba en su seno el terror de la nada. [...] Las casas eran bajas, sin estilo arquitectónico que identificara nación ni época, albergando vidas iguales a las de cualquier calle, en cualquier época del mundo. Entonces, el terror del tiempo y del espacio rozó a Andrés, remeciéndolo. Le flaquearon las piernas y su frente transpiró con el miedo de los seres que necesitan saber y no comprenden el porqué de las cosas. Allí mismo, en esa dulce esquina anochecida, dolorosamente despierto, iba a caer en el

32 Sartre distingue en *L'être et le néant* el miedo (peur), provocado por algo exterior que nos convierte en objeto, de la angustia (angoisse), surgida de nosotros mismos y anterior a la acción que nos transformaría en sujeto: “[...] l’angoisse se distingue de la peur par ceci que la peur est peur des êtres du monde et que l’angoisse est angoisse devant moi. Le vertige est angoisse dans la mesure où je redoute non de tomber dans le précipice mais de m’y jeter” (Sartre 1964 [1943]: 66). La investigadora alemana Von Koerber señala en su estudio sobre la configuración espacial en la obra de Donoso la influencia que el existencialismo sartriano había ejercido en la primera novela de Donoso (Koerber 1996: 68-73). Donoso recurre con frecuencia a la terminología filosófica de Sartre para ilustrar el vacío y la insignificancia de la existencia de Andrés. Así, por ejemplo, Andrés deja de escuchar una conversación entre sus amigos del Club de la Unión porque ella “[a]hora contenía un vértigo, como si no hiciera más que señalarle un abismo, un vacío del que era imposible escapar...” (Donoso 1972 [1957]: 105). Von Koerber resalta, por un lado, las referencias demasiado obvias a la filosofía existencialista en *Coronación* pero, por otro, recuerda que el existencialismo había ejercido mucha influencia en el pensamiento de los escritores e intelectuales de los años cincuenta en Chile, como lo muestra un comentario de Jorge Edwards quien confiesa que Sartre había sido para ellos una enfermedad infantil: “Pero Sartre era una especie de sarampión, nos contagiaba a todos. Habíamos leído *El muro*, *La náusea*, *Qué es literatura*, que nos influyó mucho, habíamos leído los ensayos breves” (Koerber 1996: 72). En sus apuntes sobre la novela chilena contemporánea, Arturo Torres-Rioseco ya había observado que Donoso “flaquea cuando se mete en lucubraciones filosóficas, hablando de la muerte, la locura, el destino, el amor con la pedantesca seriedad de un estudiante de psicología” (Torres-Rioseco 1962: 514).

abismo al final del puente, en el espanto de la situación en que todo es igual a nada (Donoso 1972 [1957]: 64).

La ambigüedad de emociones a la que Andrés está sujeto durante sus excursiones sin rumbo puede ser comparada con el sentimiento que experimenta Antoine Roquentin, el protagonista de la novela *La nausée* de Sartre, al vagar por las calles de Bouville un domingo por la noche. Roquentin está solo, la mayoría de la gente se ha retirado a sus casas para leer el diario y escuchar la radio. La impresión de que nada ha cambiado le produce náusea, a la vez que la felicidad de vivir, por fin, una aventura y sentir su propia existencia le ilumina el paseo nocturno³³. Asimismo, el reconocimiento repentino de Andrés de hallarse “lanzado al mundo”, donde todo es insignificante e igual, recuerda la sensación de Roquentin, cuando éste se da cuenta de que lo esencial es la contingencia³⁴. En *Coronación* la contingencia y lo absurdo de la existencia humana es representado por “Omsk”, la ciudad rusa en Siberia. Antes de abandonarse a sí mismo y saltar al precipicio, Andrés es retenido por un instinto de conservación que le impide caer en la locura. Es la imagen de “Omsk” que le preserva del vacío existencial. Andrés es consciente de que la escena cotidiana de Santiago podría llevarse a cabo en cualquier otro lugar del planeta, también en “Omsk”: “—Todo esto es igual como si fuera en..., en... —trató de pensar en el sitio más apartado y exótico de la tierra—, igual como si fuera en Omsk, por ejemplo, y toda esta gente fuera omskiana...” (Donoso 1972 [1957]: 64). La ironía de esta frase le causa risa y cierta paz.

La crisis existencial de Andrés, quien se halla suspendido entre el deseo de emprender algo significativo y el de renunciar a cualquier actividad, llega a una momentánea solución cuando decide abandonar cualquier tipo de compromiso. En vez de hacer uso del libre albedrío para determinar su propia existencia y actuar según la filosofía sartriana, orientada hacia la acción y la “trascendencia”, Andrés prefiere permanecer en la “inmanencia”:

Rebelarse, tratar de dar un significado a la vida, hacer algo, tener cualquier fe con la cual intentar traspasar el límite de lo actual, era estúpido, pretencioso, pueril, y más que nada lo eran los compromisos y las responsabilidades. Lo único razonable era la aceptación muda e inactiva. ¿Le

33 “Rien n’a changé et pourtant tout existe d’une autre façon. Je ne peux pas décrire; c’est comme la Nausée et pourtant c’est juste le contraire; enfin une aventure m’arrive et quand je m’interroge, je vois qu’il *m’arrive que je suis moi et que je suis ici*; c’est moi qui fends la nuit, je suis heureux comme un héros de roman [la cursiva es del original]” (Sartre 1980 [1938]: 81).

34 “L’essentiel c’est la contingence. [...] Exister, c’est *être là*, simplement; [...] Or aucun être nécessaire ne peut expliquer l’existence: la contingence n’est pas un faux semblant, une apparence qu’on peut dissiper; c’est l’absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même [la cursiva es del original]” (Sartre 1980 [1938]: 181).

gustaba leer historia de Francia? Leería historia de Francia. ¿Le gustaba pasear en las tardes por las calles tranquilas? Pasearía. Andrés sintió por primera vez que sus pobres pies pisaban terreno firme, que lograba saltar desde el extremo del puente hasta la orilla lejana. Para otros, sentir lo que él acababa de sentir quizá resultara un pozo negro de angustia. Para él, sin embargo, era la justificación de no hacer nada, de no aventurarse a nada, la liberación completa de todo compromiso con la vida (Donoso 1972 [1957]: 65).

La abdicación de todo tipo de responsabilidad para con su propia existencia arroja a Andrés a la “nada”, al vacío total de sentido:

Pero el terror de la nada se abalanzó sobre él al considerar que con esa liberación [de su abuela] él no volvería a existir más que en su antigua forma de cadáver animado, sus bastones, siempre diez, la vida incolora en su departamento que no era más que una antecámara para... para la nada, para otra nada, distinta a ésta, y más horrible aún [...] (Donoso 1972 [1957]: 127-128).

La inmovilización y el aislamiento emocional de don Andrés contrastan, por un lado, con la vitalidad de la joven Estela, que acaba de llegar del campo a la mansión de Santiago y, por otro, con el dinamismo de Carlos, el amigo médico de Andrés. Carlos, el antagonista activo y pragmático de Andrés, supera lo absurdo de la existencia al determinar, en el sentido de Sartre, su propio ser. La comprensión y la comunicación entre los dos amigos se hace cada vez más difícil. Carlos no entiende la actitud pasiva de Andrés y le recrimina por ella, contrastándola con su propio compromiso para con la vida:

Somos nosotros, no tú, nosotros los que nos hemos apegado a las cosas, los que nos hemos fabricado o aceptado una vida, malamente, a trastabillones, como sea, nosotros, te digo, somos los héroes. ¿Por qué? Porque hemos aprendido a vivir con este terror, lo hemos incorporado a nuestras vidas. Somos seres vulgares, no dioses, como tú. ¿Tenemos frío? Bueno, nos arropamos, no hacemos el inútil gesto heroico de salir desnudos a la tempestad... (Donoso 1972 [1957]: 159).

Con éxito esporádico, Carlos convence a su amigo de tomar “una posición ante la vida, hacer algo, dejar un testimonio que significara un riesgo, amar alguna actividad, o alguna persona por último” (Donoso 1972 [1957]: 68). Sin embargo, el amorío frívolo imaginado por Andrés, quien se siente de repente atraído por la sirvienta Estela, no constituye más que otro episodio frustrante en su vida. La llegada de Estela a la mansión de los de Abalos causa en la personalidad de Andrés un profundo desconcierto. Las manos de Estela y, específicamente, sus palmas, lo perturban tanto que se ve obligado a desviar la vista. Andrés

se siente atormentado “por la presencia de esa carne fresca y rosa” (Donoso 1972 [1957]: 51). Al respecto, Ramona Lagos resalta en su estudio “Inconsciente y ritual en ‘Coronación’ de José Donoso” (1978: 297-300) que el color rosado –un motivo dominante en la novela– ofrece una clave psicoanalítica. Según Lagos, el color rosado funciona como símbolo de la sensualidad reprimida de Andrés. Formado por el exagerado puritanismo de su abuela y los sentimientos de pecado inculcados en un colegio religioso, Andrés se transforma en un joven temeroso y solitario que nunca logra superar su trauma infantil. Reprimido su ser instintivo, se refugia en la vida onírica y en una relación erótica imaginaria con la entonces joven sirvienta Lourdes. No obstante, incluso en el sueño se impone la censura –originada por la oposición freudiana entre el principio del placer (instintos) y el principio de realidad (realidad objetiva convencional)– y la fijación sexual en Lourdes se traslada hacia un sillón rosado: “[Andrés] [n]o se atrevía a mirar a su abuela ni a las empleadas. Por la noche soñaba que el sillón rosado de la salita se le metía en la cama, para hacerle cosas, y ambos transpiraban y transpiraban y transpiraban” (Donoso 1972 [1957]: 58). Desde entonces el color rosado crea en Andrés un estado de tensión que le resulta incomprensible. Como muy bien dice Lagos, lo que ha pasado con Andrés y su repentina pasión por Estela, la sobrina de Lourdes, es “un proceso de desplazamiento desde la tía a la sobrina, desplazamiento puramente corporal, pues la fijación es en Lourdes –Andrés jamás sospechará esto– y en el rosado con que el niño identificó el principio femenino en sus sueños” (Lagos 1978: 300).

El deseo de Andrés por Estela y la consiguiente sensación de hallar –por fin– el sentido de la existencia resulta una efímera delusión. Carlos, consciente de la situación absurda en la que se ha enredado Andrés, se preocupa por la “descomposición auténtica en el espíritu de su amigo” y por este “deseo patológico de volver atrás, de huir de algo, de todo, de nada, de regresar a una adolescencia que jamás tuvo” (Donoso 1972 [1957]: 130). Cuando Andrés se da cuenta de que Estela sólo lo había utilizado, se siente tan disminuido que no encuentra otra solución que volverse loco. La locura como última consecuencia de su inactividad lo libera de toda responsabilidad para con la existencia. Con la locura de Andrés se cierra el círculo narrativo, ya que misió Elisa, su abuela demente, fallece en la noche en que él decide adoptar ese estado mental.

La oposición entre los dos amigos desiguales no solamente puede ser interpretada como las dos diferentes actitudes de enfrentar la existencia en el sentido de la filosofía sartriana, sino también como antagonismo entre la mentalidad trasnochada de la oligarquía tradicional y el pensamiento moderno, progresista, de los sectores medios pujantes. Andrés como representante de una familia oligárquica en decadencia, es incapaz de emprender alguna

actividad compatible con la modernidad. Sin entusiasmo para nada y sin obligaciones reproductivas queda, más bien, atrapado por los recuerdos y la inactividad del presente, mientras que su amigo, el médico, encuentra perspectivas y satisfacción en el ejercicio de su profesión. Andrés, a su vez, no logra seguir adelante, todo el mundo es más listo y más fuerte que él. Lo único que le queda al final es el retiro completo de la vida, su último refugio es la locura.

Igual que los protagonistas de *La casa de los Felipes* y de *Coronación*, Ludo Totem de *Los geniecillos dominicales* (1964), la segunda novela del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, deambula sin metas concretas por las calles de su ciudad, la Lima de los años 1940. Ludo, hijo de una familia oligárquica venida a menos, vive con su madre y su hermano Armando en una casona en el barrio residencial de Miraflores. El padre de Ludo había muerto antes del inicio de la historia. No es el padre sino el abuelo y el bisabuelo que ofrecen a Ludo ejemplos de masculinidad. Sus retratos se imponen sobre la existencia de Ludo como si aún estuvieran vivos y pudieran ejercer su influencia sobre los quehaceres de su nieto y bisnieto. Ludo muestra sentimientos ambiguos frente a ellos. Por un lado, se siente orgulloso de ser el descendiente de hombres tan famosos, a quienes admira y quisiera imitar. Cuando alguna vez no duerme en su cuarto Ludo incluso extraña el retrato oval de su abuelo. Pero, por otro lado, comparando su propia existencia insignificante con la vida exitosa de sus antepasados, Ludo se siente “profundamente desgraciado” (Ribeyro 1983 [1964]: 77). Su identidad masculina se cuestiona al ser confrontada con la de los parientes de épocas anteriores. Para compensar su sentimiento de inferioridad, Ludo mira a sus antepasados masculinos con ironía y crítica:

Del muro pende el retrato oval de su bisabuelo, un viejo óleo donde el ilustre jurisperito aparece calvo, orejón, en chaleco y terriblemente feo. Ese hombre vivió casi un siglo, presidió congresos, escribió eruditos tratados, se llenó de condecoraciones y de hijos, pronunció miles de conferencias, obligó su inteligencia a un ritmo de trabajo industrial, para a fin de cuentas ocupar una tela mal pintada que ascendientes lejanos no sabrían dónde esconder (Ribeyro 1983 [1964]: 10).

Por la falta de recursos económicos, la familia se ve obligada, primero, a alquilar departamentos de la casa y, luego, a vender la propiedad entera. Ludo anticipa la derrota familiar presintiendo que al final no le quedará más que un cuarto. El protagonista tendrá que buscar amparo en la casa de su abuela:

Ludo tenía la viva conciencia de que el espacio de que antes disponían los suyos se había ido comprimiendo, cada generación perdió una alcoba, un patio. Ahora sólo les quedaba el ranchito de

Miraflores. Quizás algún día le quedaría a él nada más que un aposento, cuatro paredes ciegas, una llave (Ribeyro 1983 [1964]: 50).

Después de tres años de una vida laboral rutinaria, monótona, Ludo renuncia a su trabajo en la “Gran Firma” para dejarse llevar por sus deseos y emociones momentáneos. Sin rumbo específico, atraído por bares y burdeles, Ludo recorre la ciudad. Como vendedor y abogado está enganchado, con poco éxito, en diversos proyectos laborales. Su carrera de Derecho en la Universidad Católica queda estancada en el último año. En vez de frecuentar sus clases prefiere reunirse con un grupo de estudiantes de la Universidad de San Marcos con pretensiones literarias. Ludo mismo escribe cuentos, pero ni la escritura ni sus otras actividades logran llenar el vacío de su existencia. El aburrimiento y el fracaso constante lo hunden en una apatía tan intensa que se niega, incluso, a vestirse durante el día. Al igual que su hermano Armando, quien pasa todo el día en pijama jugando ajedrez, Ludo se recluye en la casa, descubriendo “el valor simbólico del saco de pijama”. En “la librea del fracaso”, como Ludo llama al pijama, trata de acortar las “horas huecas” hojeando un libro, ni siquiera es capaz de leerlo (Ribeyro 1983 [1964]: 138). Las divagaciones de Ludo concluyen con un acto criminal. Tras haber asaltado a un marinero estadounidense, Ludo es extorsionado por un conocido que se había enterado del robo. Para dar fin al chantaje, Ludo lo mata.

Aunque el narrador relata desde la omnisciencia, presentando la complicada topografía limeña, la focalización es interna. Es la perspectiva del protagonista la que domina el relato³⁵. El recurso narrativo utilizado para acercarnos a la mirada de Ludo es, nuevamente, el estilo indirecto libre. La narración en tercera persona viene siendo interrumpida por la frecuente inserción de preguntas que, en lugar de ser introducidas por un verbo declarativo, provienen sin mediación alguna de la mente del protagonista. Mientras Ludo deambula por las calles observando a los transeúntes, sus preguntas surgen sin preámbulo:

Cambiando de rumbo, Ludo se fue hacia el Parque Universitario. Por las estrechas calles del centro andaba arrollando a empleados que corrían hacia los ómnibus y los tranvías. [...] ¿Adónde iba tanto hombre, tanta mujer, vestidos todos, cosa increíble, vestidos todos hasta con coquetería, afeitados o peinados, polvos y brillantina, raya del pantalón pasable, chompa lavada, así, por legiones, moléculas disparadas, tristes de verdad, o más bien resignados, o tal vez aguantadores, hacedores de colas, buena gente que comía lentejas, fanáticos de Gary Cooper, con hijos, con problemas, con su pasado en

35 Por esta predominancia de la perspectiva de Ludo, Losada pensó que se trata de un relato en primera persona (Losada Guido 1976: 82). Estamos de acuerdo con Peter Elmore, quien habla de un “narrador invisible y externo a la historia” que enuncia el relato desde el punto de vista de Ludo Totem, con focalización interna (Elmore 1993: 152).

pantalón corto, sus fotografías en la cartera, sus amores y espasmos terribles, su gripe, sus muebles a plazos? (Ribeyro 1983 [1964]: 101).

Es interesante observar que Ludo se moviliza con la misma facilidad por el centro, el Rímac, La Victoria, Miraflores, Barranco, Chorrillos, Chosica y El Callao, encontrándose con diferentes estratos sociales. A la vez que frecuenta los salones de la clase alta mirafloresina se sumerge en los bajos fondos de las cantinas y burdeles de La Victoria. Las tertulias de los escritores y poetas bohemios le son igual de conocidas que las incertidumbres económicas de la clase media. Está enterado de los incidentes sociales y políticos que ocurren en diversas regiones del país. A pesar de que Ludo es capaz de moverse en diferentes ámbitos sociales, no logra comprender la heterogeneidad de su ciudad. Concordamos con Carlos Schwalb, para quien el punto de vista de Ludo Totem es como “un tamiz demasiado fino que reduce la polifacética realidad a una imagen más bien simplificada y casi banal” (Schwalb 2001: 113). Como bien dice Schwalb, no se trata de “un texto dialógico que reproduce la multiplicidad del mundo con perspectivas o discursos igualmente plurales” (Schwalb 2001: 113). Es a través de “la mirada de miope del protagonista y de sus amigos, ‘los geniecillos dominicales’” (Schwalb 2001: 113), que percibimos el universo limeño de los años 1940. A pesar de que “los geniecillos dominicales” aspiran a una visión múltiple, queriendo explorar la compleja realidad peruana, su proyecto totalizador queda desautorizado desde el inicio. Por un lado, el diminutivo “geniecillos” se burla de la supuesta profundidad de su conocimiento literario, político y filosófico y, por otro, el adjetivo “dominical” se refiere a su ocupación intelectual y artística ocasional. Así, la publicación de la revista “Prisma” no se realiza nunca, el plan es indefinidamente postergado. Del protagonista Ludo Totem se puede decir que él, a pesar de transitar con facilidad por todos los sectores sociales, no entiende ninguno de ellos. Ludo Totem es el objeto predestinado para engaños, burlas y sospechas (Schwalb 2001: 114-115). Según Schwalb, la novela *Los geniecillos dominicales* debe ser leída como una “alegoría de la decadencia”. Aunque el autor mire con ironía los planes totalizadores de “los geniecillos dominicales”, él mismo ofrece una visión parcial y distorsionada de la realidad. El fracaso, el sinsentido, la degradación y el caos son temas e imágenes recurrentes en la segunda novela de Ribeyro. Si, por un lado, la novela puede ser interpretada como una objeción a las ambiciones totalizadoras de los “geniecillos”, por otro, ella misma propone una mirada totalizadora al generalizar una imagen negativa de la realidad. Ribeyro cuestiona el enfoque unilateral de Ludo Totem y de los “geniecillos” pero, a la vez, nos entrega una visión que no es más panorámica (Schwalb 2001: 120-131). Asimismo, la frecuente fusión de la voz del narrador

con la del protagonista reduce la eficacia irónica que debe desenmascarar la mirada limitada de Ludo y nos lleva, más bien, a una identificación con este último. La ambivalencia de *Los geniecillos dominicales* queda patente: si bien la novela ofrece una crítica a las miradas totalizadoras, ella misma presenta un panorama totalizador. La degradación y el caos terminan siendo los constantes del universo ficticio de la segunda novela de Ribeyro.

Otra figura masculina abatida por el fantasma de la frustración es Joaquín, uno de los protagonistas de *El peso de la noche* (1965), la primera novela del escritor chileno Jorge Edwards. Igual que Felipe del Villar, Joaquín se entrega al alcohol para olvidarse de su condición de hijo perdedor cuya existencia está dominada por el fracaso permanente, las deudas y las apuestas en el hipódromo. A pesar de que la narración provenga de un narrador omnisciente, se enfatizan, mediante el estilo indirecto libre, las perspectivas de Joaquín y de su sobrino Francisco. En este sentido, los pensamientos de Joaquín penetran el relato sin introducción previa. El narrador describe, por ejemplo, cómo Joaquín bebe vino en un bar y, a la vez, deja fluir las preguntas del personaje sin mediación alguna: “Paladeó su vaso. Lentamente. La vista fija en las luces inciertas de las calles. Con el diario abierto y apoyado entre la mesa y su cuerpo. ¿Qué hacía? ¿Cómo levantarse? ¿Cómo salir a combatir la oscuridad, los rostros desconocidos, el aire inhóspito? [...]” (Edwards 2001 [1965]: 91). Mientras que Joaquín es anulado por las normas rígidas y trasnochadas de su familia, una familia oligárquica poseedora de minas en el norte del país, Francisco se rebela contra ellas. Joaquín siguió la tradición familiar al estudiar leyes, aunque nunca se había recibido de abogado. Francisco, en cambio, no cree que va a dedicarse a la jurisprudencia. Asimismo, él adopta un papel subversivo dentro del colegio católico donde recibe su formación. Leyendo a Unamuno, Francisco se opone al pensamiento represor de los padres. *El peso de la noche* insinúa la inminente decadencia de la familia desde varios ángulos. Por un lado, el breve relato primero que versa tan sólo sobre dos días y la abundancia de las retrospectivas narrativas –Francisco y Joaquín se acuerdan en múltiples analepsis de sucesos pasados– sugieren que el pasado tiene más peso que el presente y, por otro, ciertas indicaciones temáticas hacen hincapié en la pérdida de poder de la familia. Así, la mansión familiar en el Santiago del inicio de los años 1950 comienza a mostrar rasgos de un decaimiento interior: “El edificio empezaba a desmoronarse por dentro, sin manifestaciones visibles en la fachada, salvo que las luces se habían apagado y el antiguo esplendor estaba ausente” (Edwards 2001 [1965]: 21-22). El hecho principal, ocurrido durante los dos días de la narración primera, es el rápido deterioro físico de la señora Cristina –la abuela de Francisco y la madre de Joaquín– y su consiguiente muerte, que “había dejado un hueco que se podía palpar, como de casa

desmantelada, [...]” (Edwards 2001 [1965]: 214). Con el deceso de la señora Cristina se finaliza una época oscura, regida por la noche y destinada a desaparecer. A ella se refiere el título de la novela y el epígrafe del último capítulo que reproduce las palabras del político chileno Diego Portales (1793-1837): “El orden social en Chile se mantiene por el peso de la noche” (Edwards 2001 [1965]: 197). Para Joaquín, la inscripción de las iniciales familiares en las sábanas simboliza “ese mundo de normas rígidas, gobernado por leyes tiránicas”. En los ojos de Joaquín esa inscripción “parecía crecer y presidir sobre la noche” (Edwards 2001 [1965]: 107). Otro elemento que alude a la decadencia de la familia es la estación en la que se desarrolla el relato primero. Nos encontramos en otoño, la estación de ocaso por excelencia.

Para hacer énfasis en la soledad, el aislamiento emocional y, por ende, la subjetividad de los personajes masculinos, los escritores recurren a la focalización interna. Mediante el estilo indirecto libre los narradores omniscientes se acercan a los personajes cuya perspectiva quieren enfatizar. El discurso híbrido que surge al fusionar la voz del narrador y la del personaje es un vehículo apropiado para transmitir los pensamientos, las pesadillas y los miedos de los personajes. Los protagonistas de *La casa de los Felipes*, *Coronación*, *Los geniecillos dominicales* y *El peso de la noche* son sujetos solitarios que divagan sin rumbo ni objetivo por una vida carente de sentido. La construcción de su identidad masculina está influenciada por traumas infantiles insuperables. Ellos crecen sin padres en el seno de familias rígidas, dominados por mujeres despóticas e imágenes de la masculinidad inalcanzables. Los antepasados masculinos, exitosos y muy varoniles, pesan sobre la formación de unos protagonistas que no logran superar sus inseguridades y miedos personales.

Equiparándose con hombres machistas, triunfantes en sus profesiones, mujeriegos y violentos, y al lado de su hermana admirada pero indiferente hacia él, Felipe del Villar no puede desarrollar una subjetividad masculina autónoma. Su búsqueda de identidad, desafiada por una noción trasnochada de la masculinidad y una imagen ambivalente de la feminidad, está condenada al fracaso. Felipe aniquila su propia identidad amparándose en la locura. Don Andrés, después de una formación represiva en la casa de la abuela excesivamente puritana y en un colegio religioso, se refugia en el universo onírico y la pasividad absoluta. Su ser instintivo reprimido parece resucitar con la llegada de la joven sirvienta Estela. No obstante, la relación erótica imaginada por Andrés termina siendo una desilusión. Escindido entre el

deseo de insuflarle sentido a su existencia estancada y la renuncia a cualquier tipo de compromiso para con la vida, Andrés se decide, finalmente, por la inmanencia definitiva. Igual que Felipe se vuelve loco. Ludo muestra sentimientos ambiguos frente a los antepasados masculinos. Si bien le enorgullece descender de hombres tan gloriosos, su identidad masculina se cuestiona al compararse con los parientes varones de épocas anteriores. La reacción lógica a su complejo de inferioridad es su mirada irónica y crítica hacia los antepasados masculinos. Al final de la novela Ludo se arruina a sí mismo cometiendo un acto criminal. Joaquín, abatido por la mentalidad trasnochada de su familia, ahoga la sensación del permanente fracaso en el alcohol. Sin ejemplos positivos y al alcance, la subjetividad masculina de nuestros protagonistas se halla en el limbo entre la “hombría oligárquica” y una hombría flexible, moderna.

Cabe señalar aquí que Alejandro Losada acude a *Los geniecillos dominicales* para ejemplificar “un modo subjetivista de estructurar la emoción de la crisis o el vacío del sistema tradicional de valores” (Losada Guido 1976: 140)³⁶. Según él:

Los geniecillos dominicales es una toma de conciencia de sí mismo frente a un mundo al que se rastrea, explora y no se le encuentra sentido y que, por lo tanto, no puede ser configurado. El hombre no puede realizar su existencia fuera de sí mismo y la obra es una constatación de la frustración, de la soledad o la incapacidad de encontrar en el mundo un ámbito que lo constituya en algún sentido (Losada Guido 1976: 141).

Exponiendo las formas literarias y la praxis social en el Perú contemporáneo, Losada sostiene que en el “modo subjetivista” aparecen temas como el aislamiento, la soledad, el abandono, la crisis interior, la huida, la muerte y la nostalgia (Losada Guido 1976: 147). Losada indica que para hacer hincapié en la situación existencial individual de desarraigo, alienación y falta de significación del mundo, Ribeyro repite siempre la misma situación, tratando de crear la identificación del lector con el personaje (Losada Guido 1976: 153). La única realidad en el “subjetivismo” –una realidad inmediata y estática– es la experiencia de la frustración. Según Losada, el acontecimiento en su inmediatez es configurado a través de monólogos interiores (Losada Guido 1976: 159). En su comparación sinóptica de las características formales de la narrativa peruana e hispanoamericana, Losada señala que al

36 *Los geniecillos dominicales* “es un relato subjetivista donde el mundo exterior no es configurado en su aparecer inmediato e independiente, como lo haría el naturalismo, ni tampoco en sus relaciones sociales o procesos históricos mediatos, como lo presenta la forma realista; y donde no existe propiamente un proceso narrativo sino la repetición de situaciones análogas que provocan la reiteración de un mismo sentimiento de frustración” (Losada Guido 1976: 82).

enfocar la vida interior y lo autobiográfico, las narraciones se convierten en confesiones, introspecciones o lamentaciones autocompasivas que suscitan un “sentido aristocrático del marginado” (Losada Guido 1976: 170)³⁷. Con respecto al “modo subjetivista” de narrar una historia, Losada concluye que, por un lado, los escritores hacen uso del flujo de conciencia y del tiempo subjetivo y, por otro, emplean un tono patético y sentimental para resaltar la subjetividad reiterativa, siempre ubicada en el presente (Losada Guido 1976: 168-172).

Las características temáticas y formales de la perspectiva “subjetivista” propuestas por Losada pueden extenderse –a grandes rasgos– a todas las novelas analizadas en este capítulo. Temas como la soledad, el abandono, la crisis interior y la huida de los propios problemas atraviesan estas novelas a manera de un hilo conductor. Asimismo hemos mencionado la focalización interna que permite la identificación con los personajes. Como se ha visto, el monólogo interior o el flujo de conciencia no son los únicos recursos adecuados para enfatizar la subjetividad de los personajes: el estilo indirecto libre causa el mismo efecto. Confinados en un presente estático y constantemente atacados por reminiscencias de un pasado tormentoso, los últimos vástagos de familias oligárquicas decadentes no encuentran una significación existencial que los motivaría a proyectarse hacia el futuro. Vencidos por su angustia y su languidez no les queda nada más que el refugio dentro de sí mismos.

1.4 Entre la nostalgia y la ironía

Los investigadores de obras literarias que evocan la oligarquía y el latifundismo han puesto su foco de atención en la posición política-ideológica del autor. Para ser políticamente correctos, los escritores –muchos de ellos descendientes de sectores sociales privilegiados– enfrentan el modo de vida oligárquico con una actitud crítica. Las novelas que logran denunciar el pasado oligárquico de manera convincente han sido objetos de muchos estudios. En cambio, las que revelan una posición ambigua frente a la época aludida, oscilando entre un tono nostálgico y una mirada irónica, han sido relegados por la crítica literaria. Así, durante

37 Para Losada, la renuncia a construir acontecimientos objetivos tiene su origen en las diferentes experiencias de los intelectuales marginados. La visión pesimista de los intelectuales proletarizados como, por ejemplo, Ribeyro, apunta no sólo a la decadencia y al sinsentido, sino también a la crisis del ser humano al verse arrojado en un mundo que no es el suyo. En cambio, escritores provenientes de los antiguos sectores privilegiados, que en aquel momento empezaron a perder el liderazgo, tratan de construir en la cultura un universo distinto y superior a la realidad social que ellos no comprenden y no funciona ya según los parámetros de su clase. Losada atribuye “la creación lúdica, irónica, escéptica y frívola, sin pretensiones” de Alfredo Bryce Echenique a esta segunda experiencia (Losada Guido 1976: 164-165).

los años 1980, los intelectuales peruanos fuertemente politizados dejaron de lado la obra de Alfredo Bryce Echenique, el autor de *Un mundo para Julius* (1970). En su opinión, Bryce Echenique era un autor reaccionario que no quería romper sus vínculos con la oligarquía de la que él mismo provenía. Ahora bien, ¿se justifica el rechazo tan rotundo de una obra cuya eficacia estética es innegable por el solo hecho de cuestionar la intención ideológica-política del escritor, quien, por cierto, nunca pretendió haber creado una novela reivindicativa? Desde nuestra opinión, cierto encanto del pasado no siempre invalida la capacidad denunciadora o crítica de un texto, como lo evidenciaremos en este capítulo dedicado a la mirada sobre el pasado oligárquico que ofrecen novelas como *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) de la escritora venezolana Teresa de la Parra, *La casa* (1954) de Manuel Mujica Láinez y *Un mundo para Julius* (1970) de Alfredo Bryce Echenique.

Teresa de la Parra juega en *Las memorias de Mamá Blanca* con un sistema de narración doble. La primera instancia narrativa es la enunciadora de la breve “Advertencia” que funciona como introducción al universo narrado por Mamá Blanca. La yo-narradora de este prólogo edita y publica las memorias –unos quinientos pliegos de papel– después de haber dejado transcurrir algunos años desde que las había recibido. Mamá Blanca le había legado el manuscrito en señal de amistad antes de su muerte alrededor del año 1927. Había conocido a la editora anónima, su vecina, desde que ésta tuvo doce años. La había tratado como a la hija que ella siempre hubiese querido tener. A pesar de que la anciana no quiso que se publique el “retrato de su vida”, la amiga lo divulga ordenado y corregido, con el nuevo título de “Las memorias de Mamá Blanca”. El segundo sujeto de enunciación es la anciana, quien narra su infancia por el año 1855, cuando ella aún se llamaba Blanca Nieves, tenía cinco años y vivía con sus padres, sus cinco hermanas y sus sirvientes en la hacienda Piedra Azul. Cabe resaltar la ambigüedad del primer párrafo de las memorias: el relato empieza con una descripción de la niña Blanca Nieves en tercera persona. Es recién al final de la primera frase cuando nos damos cuenta de que el sujeto de la narración sí es la anciana misma y no la editora. Mamá Blanca refiere su infancia a partir de una posición autodiegética aunque a primera vista pareciera que la editora hubiese transformado la persona narrativa. Por un lado, la descripción en tercera persona de la niña Blanca Nieves resalta que nos encontramos frente a un texto manipulado y no al manuscrito original. Por otro, Mamá Blanca hace hincapié en la distancia temporal entre el momento de la enunciación y la época aludida en sus memorias. El sujeto de la narración –la anciana– adopta la perspectiva de la niña Blanca Nieves, mas nunca debemos perder de vista que no es la niña quien cuenta.

El mundo aristocrático de la hacienda azucarera se nos presenta de manera idílica, perteneciente a una época feliz pero acabada. Debido al punto de vista de una niña de cinco años, la narración se concentra en los quehaceres cotidianos y las anécdotas familiares dentro del universo cerrado de la hacienda. Mamá Blanca recuerda la relación con sus hermanas, las peleas y reconciliaciones, las visitas que aparecen en la hacienda, la servidumbre y el trapiche, la mayor diversión de las niñas. En la opinión de Mamá Blanca, la vida en Piedra Azul se puede comparar con la del Paraíso bíblico: “Nuestra situación social en aquellos tiempos primitivos era, pues, muy semejante a la de Adán y Eva cuando, señores absolutos del mundo, salieron inocentes y desnudos de entre las manos de Dios” (Parra 1982: 326). Del mundo exterior con sus contiendas –entre fuerzas liberales y conservadoras– y sus generales revolucionarios nos enteramos sólo marginalmente, gracias a las visitas del primo Juancho, un señor de 67 años que se caracteriza por su actitud impráctica, su conocimiento enciclopédico caótico e ilógico y su eterna mala suerte³⁸. El primo Juancho, un hombre ilustrado pero a la vez inútil en el sentido de la reproducción material, puede ser leído como un personaje antimoderno paradigmático. Por su actitud de hidalgo sabio que nunca había trabajado y su desinterés en el dinero y el tiempo, Mamá Blanca lo relaciona con Don Quijote:

Yo creo que ese don de la palabra fue a un mismo tiempo el origen de su felicidad y de su desgracia. Y es que, al igual de Don Quijote, para extirpar de raíz los males, lleno de abnegación, cabalgando en los más brillantes períodos, se lanzaba diariamente a trote suelto por entre las utopías (Parra 1982: 350).

La nostalgia por el modo de vida aristocrático, latifundista –en evidente proceso de decadencia– se pone de manifiesto en diferentes niveles. En primer lugar, la nostalgia es enfatizada mediante la mirada melancólica de Mamá Blanca, quien compara el mundo de Piedra Azul con el Paraíso bíblico. En segundo lugar, es la actitud impráctica del primo Juancho la que representa la resistencia a la modernización de Mamá Blanca. El rechazo del proceso modernizador encuentra su punto álgido en el desenlace de la novela, cuando la familia tiene que vender la hacienda. Incapaz de mantener la rentabilidad de la hacienda, la familia se ve obligada a instalarse en Caracas. El cambio indeseado de la vida rural a la rutina urbana y la consiguiente resistencia de la familia a aceptar su nueva situación vienen

38 Como bien dice José Balza, la “Venezuela violenta” que “rodea el mundo encantado de las seis princesitas” es apenas aludido en la novela (Balza 1996: 228). Sólo marginalmente llegamos a conocer los conflictos entre conservadores y liberales que se enfrentaron en las frecuentes guerras civiles durante el gobierno de los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas (1847-1858). Las contiendas terminaron en 1910 con la elección de Juan Vicente Gómez y el establecimiento de su régimen dictatorial (González Boixó 1996: 233).

acompañados por la muerte de Aurora, la mayor de las niñas, simbolizando la pérdida definitiva del Paraíso azucarero. Después de dos años en Caracas, la vida de la hacienda se había convertido en un pasado remoto, desaparecido para siempre: “La época lejana de Piedra Azul, rodeada por una aureola de melancolía, presidida dulcemente por el recuerdo de Aurora que ya se había ido, Edad de Oro en Paraíso Perdido, se cristalizaba allá, en el fondo del pasado” (Parra 1982: 399). Para aliviar la nostalgia de las niñas la madre consiente, finalmente, llevarlas a su antigua hacienda. Como la madre lo había sospechado las niñas se decepcionan y entristecen por la transformación de Piedra Azul:

En lugar de sus sombras familiares, hallamos en todas partes una cosa dolorosísima: el nuevo dueño de Piedra Azul era un rico, gran amante del progreso, animado de una actividad insaciable para idear y realizar reformas. Vale decir que nuestro querido Piedra Azul, disfrazado de otra cosa, también lloraba, con los gritos desoladores de sus reformas, el habernos perdido a nosotras. [...] Todo estaba cambiado: era el triunfo del revés sobre el derecho (Parra 1982: 400).

Sonia Mattalía señala que, respecto a la modernización, Teresa de la Parra “expone una sostenida añoranza del quietismo de la sociedad anterior a la irrupción del petróleo y explicita su preocupación por la pérdida de la identidad criolla” (Mattalía 2003: 152). No obstante su rechazo de la industrialización, la urbanización, el fin del predominio económico y cultural de la oligarquía tradicional, la escritora es consciente de la irreversibilidad del cambio (Mattalía 2003: 154).

En tercer lugar, el “tono conversacional que transporta al lector de *Las memorias de Mamá Blanca* dentro de un círculo intimista, familiar” (Norris 1996: 212) puede ser entendido como contraste con el registro de la vida anónima e individualista de la ciudad. El ritmo acelerado del mundo urbano cada vez más mecanizado se opone a la modulación quieta e infantil del pasado añorado por Mamá Blanca. La hacienda Piedra Azul, evocada en un tono que imita el lenguaje infantil³⁹, conforma los antípodas del universo urbano temido. Por último, es la yo-narradora de la “Advertencia” –la editora de “Las memorias de Mamá Blanca”– quien condensa el rechazo categórico a la modernización. No logra entusiasmarse por el arte cubista y dadaísta surgido en las primeras décadas del siglo XX, lamenta la falta de tiempo, la multiplicación de las máquinas y añora la cercanía a la naturaleza y a Dios. Según Mattalía, la editora de las memorias expresa el desacuerdo de la escritora con las estéticas

39 Nélida Norris señala que el frecuente uso del polisíndeton en *Las memorias de Mamá Blanca* es un recurso preciso para imitar el lenguaje popular e infantil. La repetición de la conjunción “y”, por ejemplo, crea una cercanía con el habla infantil (Norris 1996: 217).

vanguardistas. Teresa de la Parra “no se identifica con su exasperada ruptura, demasiado crispada y estridente para su melancólica mirada” (Mattalía 2003: 153).

Mattalía subraya que la nostalgia aparece con frecuencia en el *corpus* literario de los años veinte latinoamericanos: “Un número importante de textos dan cuenta de la desestructuración de una idealizada Arcadia tradicional y expresan el sentimiento de inestabilidad que la modernización produce en las élites” (Mattalía 2003: 155). El *corpus* de nuestro trabajo de investigación muestra que la nostalgia, el tópico de la “edad dorada” y la extrañeza frente a los cambios surgidos a raíz del proyecto modernizador son, en general, recurrentes en la narrativa hispanoamericana hasta los años setenta del siglo pasado. Así, el destino de la excursión de los adultos en *Casa de campo* (Donoso, 1978) también evoca reminiscencias de una “edad dorada”, del Paraíso bíblico o del paisaje poético de la “Arcadia” de Virgilio. El lugar de la laguna, este “paraje muy dulce y muy remoto”, es comparado con “*L’embarquement pour Cythère*” (Donoso 1978: 22) y con “ese paraíso” (Donoso 1978: 133). Por su exclusividad, ese “paraíso” y “reducto de belleza y alegría”, referido como “Arcadia” y “Cythère”, sólo puede ser visitado por los adultos de la familia Ventura (Donoso 1978: 446-447). Las descripciones tan idílicas subrayan el hecho de que se trata de un lugar imaginario, existente sólo en los sueños de los Ventura:

[...] la esbelta cascada despeñándose en la laguna coronada por un arcoiris, las hojas de las ninfeas gigantes extendidas como islotes acharolados sobre el agua y encima de las cuales sería encantador instalarse a jugar al naípe o a pescar, los árboles engalanados con enredaderas de follaje azul, las mariposas indescriptibles, los pájaros de pecho de ópalo, los insectos benignos, la fruta, el aroma, la miel (Donoso 1978: 44).

En lo tocante a la “edad dorada” y el paraíso perdido es importante resaltar que no sólo el narrador y los personajes oligarcas añoran el orden pasado, sino también los personajes no-privilegiados relacionados con el entorno oligárquico. En *La casa de los Felipes* (Levinson, 1951), por ejemplo, el viejo Juancho, el ex cochero, lamenta las transformaciones producidas por la modernización extrañando los tiempos pasados:

—Caray, cómo han cambiado las cosas —comentaba Juancho—. En los tiempos de don Felipe todo era lujo y alegría. [...] Pero áura todo ha cambiado. Se acabaron las victorias y los cabriolets, Buenos Aires se está llenando de esos engendros pitando humo que se llaman automóviles. En cambio... ¡aquellos sí que eran tiempos! (Levinson 1969: 115).

Asimismo, Trina, la empleada doméstica en la hacienda Herrera de *Borburata*, se sorprende de los cambios de los que el valle de Borburata había sido sujeto desde la irrupción del petróleo y el consiguiente proceso modernizador. No lo había visitado en mucho tiempo y no logra comprender su evolución:

La buena mujer no podía creer lo que sus ojos veían y arrebatada por el asombro su mano hizo diez cruces sobre su frente. Aquellas construcciones ciclópeas, aquellas monstruosas excavaciones, aquellas armaduras de hierro y aquellas calzadas de asfalto y cemento sobre las cuales se deslizaba el automóvil de Carlos Luis, le parecieron un encantamiento diabólico con el que la mano del hombre profanaba la sagrada obra de Dios. La antigua, milenaria sabana con sus grandes pantanos grises y su polvoriento cementerio de los pestosos, había sido abolida y en su lugar se elevaban unas obras endemoniadas sin otro fin, según Trina, que el de exhibir la soberbia del hombre. [...] Aquello, sin duda, era muy grande, poderoso e impresionante, pero no era su Borburata ni su sabana. Ya no se verían más por allí los grandes cangrejos azules ni las candelas del Tirano Aguirre deslizándose por la húmeda superficie de la planicie. Era una grandeza sin alegría (Díaz Sánchez 1960: 63).

Ahora, la reflexión sobre la nostalgia en la literatura invita a recurrir al ensayo *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* de Beatriz Sarlo. La estudiosa señala que ante sentimientos de incertidumbre en momentos de transformaciones sociales aceleradas, la cultura genera estrategias simbólicas y de representación aptas para reconstruir un viejo orden recordado o fantaseado:

El tópico de la ‘edad dorada’ es la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo: restituye en el plano de lo simbólico un orden que se estima más justo, aunque nunca haya existido objetivamente y sea, más bien, una respuesta al cambio antes que una memoria del pasado. Por eso la ‘edad dorada’ no es una reconstrucción realista ni histórica, sino una pauta que, ubicada en el pasado, es básicamente acrónica y atópica: de algún modo, una utopía, en cuyo tejido se mezclan deseos, proyectos y, sin duda, también recuerdos colectivos (Sarlo 1988: 32).

Con la imagen de la “edad dorada” se idealiza un orden social pasado, considerado mejor que la actualidad. El presente, a su vez, viene siendo evaluado contra este viejo orden y siempre quedará incompleto y maculado. Sentimientos como la nostalgia y el lamento que una sociedad, o un sector de ella, adoptan frente a un pasado desaparecido son expresiones de la incertidumbre producida por las transformaciones en el presente. Según Sarlo, el tópico de la “edad dorada” es especialmente atractivo para una ideología conservadora. La “edad

dorada” despierta la nostalgia hacia un pasado más armónico, sin proponer un proyecto para un orden nuevo (Sarlo 1988: 32-33).

Es en este sentido en el que Nelson Osorio interpreta *Las memorias de Mamá Blanca*. Para él, Teresa de la Parra articula un “clima de nostalgia” con esta novela “impregnada de ‘una íntima tristeza reaccionaria’”⁴⁰. Osorio sostiene que el “mundo idílico e idealizado” que se nos presenta se contrapone a una realidad que la escritora cuestiona y rechaza (Osorio 1996: 246). La diferencia entre la realidad venezolana de 1855 y el panorama idílico de *Las memorias de Mamá Blanca* se debe –siempre en la argumentación de Osorio, basada en el discurso reflexivo de las cartas y conferencias de la novelista– a la propuesta ideológica de Teresa de la Parra. Ella confronta el mundo “real” de su presente con un universo pasado “ideal”. El presente de la época actual, caracterizada por el avance de la civilización, el progreso, la cultura, la educación y lo masculino, se opone al pasado evocado que corresponde a la Colonia, la tradición oral, la naturaleza, la infancia y lo femenino. *Las memorias de Mamá Blanca* narran la pérdida de los valores tradicionales en detrimento del progreso y la civilización. Por esta insistencia en un pasado glorificado, Osorio considera la novela como reaccionaria (Osorio 1996: 249-257). De la misma manera, José Carlos González Boixó atribuye a Teresa de la Parra un “espíritu colonial”, haciendo hincapié en “su amor a la tradición hispánica y al criollismo”. Para él, la escritora venezolana revela en *Las memorias de Mamá Blanca* su ideología aristocrática que idealiza el pasado (González Boixó 1996: 238).

Sin embargo, el tono nostálgico y las evocaciones idílicas de *Las memorias de Mamá Blanca* vienen siendo socavados por una ironía muy sutil que Nelson Osorio y José Carlos González Boixó parecen no percibir. Llama la atención que el mundo de la hacienda, tradicionalmente organizado según los parámetros patriarcales, es referido como un mundo de mujeres. A pesar de que Mamá Blanca constata que “Papá había vivido y gobernado en Piedra Azul desde su más tierna edad” (Parra 1982: 365), el papel desempeñado por el patriarca es secundario. Son las figuras de la madre y las hijas las que conforman el foco de atención de la narradora. Las imágenes masculinas, en cambio, existen sólo al margen o representan una masculinidad antimoderna, comparada con la hidalguía de Don Quijote. Desde antes de casarse, Juan Manuel, el padre, deseó tener un hijo varón y bautizarlo con su nombre, pero en lugar de Juan Manuel llegaron seis niñas para quienes la madre escogió los nombres. La

40 Osorio retoma la interpretación de Manuel Moreno Friginals quien, remitiéndose a una frase de Arqueles Vela, atribuye esta “íntima tristeza reaccionaria” a la segunda novela de Teresa de la Parra (Osorio 1996: 246).

narradora relata este hecho irónicamente, haciendo hincapié en la impotencia de la figura paterna dentro del mundo femenino de la hacienda:

Pero en lugar de Juan Manuel, destilando poesía, habían llegado en hilera las más dulces manifestaciones de la naturaleza: ‘Aurora’, ‘Violeta’, ‘Blanca Nieves’, ‘Estrella’, ‘Rosalinda’, ‘Aura Flor’; y como Papá no era poeta, ni tenía mal carácter, aguantaba aquella inundación florida, con una conformidad tan magnánima y con una generosidad tan humillada, [...] (Parra 1982: 327-328).

Coincidimos con José Balza cuando destaca que don Juan Manuel apenas figura en el universo de Piedra Azul. Según él es “Carmen María, la madre, esa deliciosa y romántica mujer que todo lo decide” (Balza 1996: 229). En cambio, el planteamiento de José Carlos González Boixó con respecto al rol del padre dentro de la hacienda no convence. Él sostiene que la madre, “incapacitada por el varón para tomar decisiones”, “acepta gustosamente su papel de sumisión” (González Boixó 1996: 232). La ironía mina el entorno idílico de la hacienda Piedra Azul, un mundo de ensueño, muy distante de los procesos socio-históricos de los años en curso, y matiza la mirada nostálgica de la narradora. Se hace evidente que una lectura realista de *Las memorias de Mamá Blanca* es insuficiente para captar todas las facetas de la novela.

Al contrario de *Las memorias de Mamá Blanca*, los esporádicos comentarios irónicos de *La casa* (Mujica Láinez, 1954) no logran atenuar el tono nostálgico del largo monólogo interior de la narradora. La casa-narradora añora el pasado, cuando la vida era bella, la familia recibía más de veinte visitantes para las comidas y éstos hablaban de Francia o de Italia, siempre admirando y parangonando las pinturas del techo de la casa con un palacio de Roma, de Venecia o de Parma. En comparación con el esplendor de la época pasada, la situación actual de la casa-narradora se presenta aún más lamentable. Autocomplaciente, la casa se deja ahogar por sus recuerdos:

¡Pobre de mí que aguardo mis últimos momentos como si una espesa marea cargada de detritus y de barro hubiera crecido en Florida, metiéndose entre mis escombros, ahogándome con los recuerdos penosos que la forman y en la que sólo de tarde en tarde consigo hacer sobrenadar algunas imágenes felices, desesperadamente invocadas por lo que me resta de amor a la vida que fue y que huye, lejanísima, entre lámparas tumbadas! (Mujica Láinez 1983 [1954]: 170).

La casa, conservadora como sus dueños, detesta lo nuevo y mira críticamente la empresa que debe construir en su lugar un edificio alto y moderno para oficinas y pequeñas

residencias. En su opinión, las casas modernas, altas por fuera pero pequeñas por dentro, son mudas. Sin historia, no tienen nada que contar. Desprovista de cualquier perspectiva de futuro, la casa-narradora muestra dificultad en vislumbrar las ventajas que traen las modificaciones vinculadas a la modernidad, es decir el ejército de robots con sus ascensores, cocinas a gas, instalaciones eléctricas y bombas centrífugas. Si bien ella reconoce que el nuevo edificio será más funcional que ella, una vieja casona encantadora pero impráctica, rechaza la funcionalidad vulgar de su sucesora y señala la pérdida que significará una visión meramente utilitarista para la estética de la calle Florida:

Yo fui una gran dama opulenta, decorativa, caprichosa, con muchos defectos y algunas virtudes, indudablemente ‘personal’, mientras que mi reemplazante será alguien adocenado, insípido, ‘funcional’, más útil que yo desde un punto de vista exclusivamente práctico, pero mucho menos útil si se tienen en cuenta otros valores en la balanza, porque también es útil y muy útil, a mi entender, lo que embellece en balde, lo que tiende líneas nostálgicas y sugerentes hacia el pasado siempre más fascinador, [...] (Mujica Láinez 1983 [1954]: 172).

A pesar de su mirada melancólica la casa-narradora es consciente de que los cambios en curso no pueden ser detenidos: su insistencia en el pasado es fútil. Es más, tras el velo nostálgico de su discurso, la casa-narradora deja traslucir algunas –aunque muy pocas– observaciones irónicas que revelan cierta distancia frente a la época pasada. Al describir su propio comportamiento juvenil, la casa ejerce una especie de autocrítica admitiendo que de joven había sido bastante frívola. Toda su atención y vanidad se habían vertido en su apariencia:

Yo era entonces muy joven y –por qué negarlo– bastante frívola. Me encantaba que me adornaran, que me decoraran. La llegada de un bulto nuevo, un poco grande, constituía para mí un motivo de deliciosa inquietud, y cuando lo abrían y sacaban de él una estatua o una pintura, gozaba como una mujer a quien le regalan una alhaja y que la ensaya ante el espejo, mientras mis dueños le buscaban ubicación, la situaban, la iluminaban y se entusiasmaban por lo bien que me quedaba, por lo bien que me quedaba a mí, [...] (Mujica Láinez 1983 [1954]: 32).

Esporádicos comentarios irónicos ponen de relieve el humor negro con que la casa-narradora enfrenta su inevitable ruina cuando no está abatida por la añoranza. En pleno proceso de demolición, mientras observa cómo los albañiles almuerzan carne que huele a ajos, la casa-narradora se pregunta si estos hombres se podían imaginar que alguna vez otros hombres, vestidos con libreas elegantes y las manos enguantadas, habían presentado las

fuentes con las creaciones culinarias de Monsieur Renard, el famoso cocinero de la familia (Mujica Láinez 1983 [1954]: 32).

Mas las escasas reflexiones irónicas no restan peso al tono melancólico de *La casa*. Sin lugar a dudas, la nostalgia predomina en la evocación del entorno oligárquico de la calle Florida. Según el mismo Mujica Láinez, *La casa* y las demás novelas de la “saga porteña” deben ser leídas como el “canto de cisne nostálgico” de la historia de su familia que pertenecía a una élite corrupta e incapaz de adaptarse al nuevo contexto social surgido con la modernización. En este sentido, la estudiosa española María Caballero interpreta la “saga porteña” de Mujica Láinez como “una búsqueda de identidad para una estirpe en decadencia, que necesita lavar sus culpas mediante una catarsis colectiva simbolizada en el rito de destrucción de la casa en la novela homónima” (Caballero 2000: 129).

Nótese al respecto que Mujica Láinez inicia la temática de la decadencia oligárquica en “El salón dorado”, el último cuento de *Misteriosa Buenos Aires* (1951), cuyo referente histórico se sitúa en el año 1904. La ruina de doña Sabina, “la señora excéntrica de la calle San Martín”, ha comenzado desde hace quince años, cuando enferma y se ve obligada a permanecer en el lecho, paralizada y sorda. Entonces, se empieza a vender todo de la suntuosa casa y a alquilar cuartos a empresas. Doña Sabina ignora los cambios y gestiones ocurridos después de su enfermedad. Con la sola compañía de su sobrina Matildita y el ama de llaves Ofelia, doña Sabina vive recluida en el salón dorado. Tras la muerte de la sobrina Matildita, Ofelia saca a doña Sabina de su encierro. Al principio, la señora muestra alegría por visitar su casa después de tanto tiempo. Ella “siente una súbita nostalgia de su casa inmensa, que no recorre hace quince años, y en cuyo corazón permaneció enclaustrada como una absurda Bella Durmiente protegida por una selva de muebles y tapices” (Mujica Láinez 1985 [1951]: 267). Sin embargo, al darse cuenta de las transformaciones que habían convertido a su castillo en una casa de apartamentos para alquilar, doña Sabina estalla en gritos. El relato termina con la angustia de la anciana, para quien no habrá futuro: “El lunes la casa se llenará de enemigos. Deberá aguardar al lunes, sola en el salón de oro que los cuartos acechan, como animales grises y negros, como lobos y hienas alrededor de una gran fogata” (Mujica Láinez 1985 [1951]: 270).

En *Un mundo para Julius* (Bryce Echenique, 1970) un narrador omnisciente que cambia a menudo de perspectiva presenta irónicamente el universo doméstico de una familia oligárquica en la Lima de los años 1950. El centro de acción es el “palacio” familiar en el barrio residencial de San Isidro. El “palacio” está dividido en dos secciones: la de la familia y la de la servidumbre. Sólo Julius, el menor de los hijos y el protagonista de la novela, se

mueve con facilidad entre estos dos mundos. Julius se distingue de los otros miembros familiares –Susan, la madre, Juan Lucas, el segundo esposo de Susan, y los hijos Santiago y Bobby– por sus enormes orejas, su sensibilidad, curiosidad e inteligencia. Enfatizando el proceso de aprendizaje de Julius, el narrador refiere múltiples anécdotas del universo oligárquico. Aunque es irrefutable que este último muestre cierto encanto por el modo de vida de los personajes oligarcas, el tono burlón y crítico predomina cuando el narrador menciona a los personajes privilegiados. Sin lugar a dudas, el narrador simpatiza con los personajes no-privilegiados, mientras que a los oligarcas los describe como seres fríos e insensibles. La “voz de mierda” de Juan Lucas, que irrumpe en el flujo narrativo en una de las escenas más conmovedoras de la novela (Bryce Echenique 2001 [1970]: 324-325), sintetiza de manera perentoria la falta de humanidad de este personaje.

No obstante, el tratamiento irónico del universo oligárquico no es lo único que genera aversión hacia los privilegiados y simpatía para con los no-privilegiados. A mi modo de ver, el aspecto más significativo en la creación de empatía con el mundo de los subalternos es la inversión de la condición marginal por medio de las estrategias discursivas⁴¹. Por lo expuesto a continuación discrepamos con Alejandro Losada quien sostiene que el narrador de *Un mundo para Julius* crea una complicidad exclusiva con el estilo de vivir de Juan Lucas. Losada es muy categórico en su rechazo de la primera novela de Bryce Echenique, señalando que para Bryce, “vivir y narrar es una nostálgica evocación sin consecuencias, un estilo de recordar, una manera de ‘ganarle el momento’, de ser feliz contra la vida”⁴².

En vez de retratar a los personajes no-privilegiados como sometidos y marginales al mundo de los personajes oligarcas, las estrategias discursivas insinúan que los verdaderos marginados son estos últimos. Así, el narrador se distancia del mundo de Susan y Juan Lucas, para quienes muestra poca simpatía, a la vez que crea cercanía y complicidad con Julius, el lector y todos los personajes que no pertenecen a la oligarquía. Apelando directamente al lector, el narrador identifica a éste con el grupo de los personajes excluidos del mundo oligárquico: “En el otro baño, uno que tú nunca tendrás, holliwoodense en la forma, [...] Susan tomaba feliz una ducha deliciosa” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 174). O cuando habla del club de golf, que Susan y Juan Lucas frecuentan: “Si, [...], en ese momento, te

41 Este aspecto fue desarrollado en nuestra comunicación titulada “La pobreza desde la oligarquía: *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique”, en el simposio interdisciplinario *Discursos sobre (l)a pobreza. América Latina y/e países luso-africanos*, realizado bajo la coordinación del Prof. Dr. Martín Lienhard entre el 13 y el 18 de junio de 2004 en el Centro Stefano Franscini de Monte Verità, Ascona Suiza (Clerici 2006: 407-416).

42 Para más detalles acerca de la crítica contra Bryce Echenique véase Losada Guido (1976: 99-105).

hubieras asomado por el cerco que encerraba todo lo que cuento, habrías quedado convencido de que la vida no puede ser más feliz [...]” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 199).

Para hacer hincapié en la cercanía a los personajes con quienes simpatiza, el narrador cambia de perspectiva dejando su posición omnisciente para adaptar, mediante el estilo directo libre, el punto de vista y el modo de hablar de un determinado personaje: “¡Ah!, además había un columpio, con su silletita colgante para lo de toma tu sopita Julito (a veces, hasta Juliuscito), una cucharadita por tu mamá, otra por Cintita, otra por tu hermano Bobycito y así sucesivamente, [...]” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 81). En este ejemplo, el narrador se apropia de la perspectiva de las empleadas domésticas y la transmite de forma no mediatizada al lector. Mientras crea cercanía y simpatía para con las sirvientas, se distancia de los oligarcas, como se puede apreciar en las frases que siguen:

A veces, su madre pasaba por ahí, [...] y escuchaba los horrendos diminutivos con que la servidumbre arruinaba los nombres de sus hijos. “Realmente no sé para qué les hemos puesto esos nombres tan lindos, decía. Si los oyeras decir Cintita en vez de Cinthia, Julito en vez de Julius ¡qué horror!” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 81).

Las palabras de Susan —expresadas en estilo directo— están separadas del flujo narrativo. Son “sus” palabras, no forman parte del universo narrativo al que pertenecen el narrador, el lector y la servidumbre y, por lo tanto, la marginan de la escena que los primeros comparten.

La versión más radical de esta marginalidad se puede observar cuando Arminda, la lavandera, visita a Julius por su cumpleaños. Por entonces, la familia reside temporalmente en el Country Club, a donde Arminda tiene que llevar las camisas planchadas de Juan Lucas. El día del cumpleaños de Julius, ella emprende el largo viaje desde la barriada La Florida hasta el club con su paquete de camisas y un pequeño regalo. El narrador describe minuciosamente este viaje en ómnibus a lo largo de cinco páginas, a través de las cuales se puede sentir la lucha de Arminda para llegar a su destino: nunca encuentra un asiento libre, tiene que balancear su paquete encima de las cabezas de los otros pasajeros, corre de un paradero a otro, la gente le grita y ella se siente exhausta. Compartida por el narrador, la perspectiva de Arminda suscita la compasión del lector. Ésta se intensifica cuando ella llega por fin a la suite de Julius y le entrega el regalo. La escena que sigue oscila entre lo cómico y lo trágico:

[...] el paquetito la verdad es que iba perdiendo lo de te traigo un regalito y se iba convirtiendo en lo que era: el regalo de una mujer pobre a un niño millonario, [...] y tú no sabías qué decirle porque era un par de medias amarillas, a cuadritos y nunca podrías usarlas por horribles, [...] (Bryce Echenique 2001 [1970]: 322-325).

Luego, como indicador de distancia, el narrador introduce los comentarios de Juan Lucas y Susan sobre Arminda y su regalo, quienes se pronuncian de nuevo en estilo directo mezclando el español con el inglés. En vez de marginar a la servidumbre, el narrador sitúa a Juan Lucas y Susan en una posición marginal dentro del universo narrativo. Nuestra simpatía y ternura está con la servidumbre. Esto se debe, por un lado, a que los sirvientes son presentados como seres capaces de sentir y querer y, por otro, a las estrategias discursivas que generan solidaridad entre ellos, el narrador, el lector y Julius. La antipatía que sentimos por Juan Lucas y Susan se construye de la misma manera: por un lado, a través de su imagen de seres fríos y crueles, concentrados solamente en lo material y, por otro, a través de las señaladas estrategias discursivas que los marginan del resto de los personajes. De esta manera, Bryce Echenique sugiere que son los oligarcas quienes viven al margen del escenario social, incapaces de vislumbrarse en una dinámica social integral.

Reconstruyendo algunos momentos claves de la historia de la recepción de *Un mundo para Julius*, se pone de manifiesto cómo la mirada ambigua del narrador –fluctuando entre el discreto encanto por el universo oligárquico y la ironía– predispuso los comentarios de los críticos literarios. La primera novela de Bryce Echenique fue acogida con los más diversos calificativos: por algunos fue leída como un “servicio a la revolución”⁴³ y, por otros, como un “canto de cisne de una clase social” o un “lamento de un oligarca agónico y gatopardesco”⁴⁴. ¿Cómo se puede explicar que una novela que trata irónicamente el proceso de aprendizaje de un niño de la oligarquía limeña de los años 1950 sea considerada al mismo tiempo una “novela revolucionaria” y un “canto de cisne”?

El contexto político de la publicación de la novela ayuda a entender la interpretación satírica. Durante el gobierno militar del General Velasco (1968-1975) se llevó a cabo la reforma agraria que socavó la dominación oligárquica. La novela de Bryce Echenique, que ironiza la vida de los oligarcas peruanos, sintonizó con los propósitos políticos del gobierno

43 Subrayando “el hecho de su potencialidad revolucionaria”, Winston Orrillo considera la novela *Un mundo para Julius* como “una de las más importantes de la narrativa peruana”. Según él, Bryce Echenique proporciona con su primera novela “un documento, la autopsia del ‘mundo feliz’ de la oligarquía peruana, el retrato más descarnado del ‘paraíso perdido’ de los antiguos dueños del Perú” (Orrillo 1971: 32).

44 Estos calificativos son mencionados en el artículo de González Vidal (1997: 126).

de Velasco. Los historiadores Contreras y Cueto señalan que “El autor [de *Un mundo para Julius*] fue recibido por Velasco como una especie de héroe cultural y, según una anécdota, le confesó que entre los dos habían acabado con la oligarquía” (Contreras / Cueto 2000: 314). En 1972, el gobierno militar premió a Bryce Echenique oficialmente convirtiéndolo en el “escritor de la revolución peruana” que él nunca había pretendido ni querido ser (Ferreira 1995: 56). Bryce Echenique, más bien, siempre había negado tener intenciones satíricas, pero sí admitía que la mera presentación de determinadas realidades sociales podía resultar en su demolición simbólica⁴⁵. Afirmó en 1972 en una Mesa Redonda del Instituto Nacional de Cultura que: “Yo, con *Un mundo para Julius*, he logrado, tal vez, independientemente de mi voluntad, traicionado por el inconsciente, crear o recrear el mundo al cual había pertenecido” (Luchting 1975: 118).

El crítico peruano Tomás Escajadillo es quien acusa, con mayor vigor, a Bryce Echenique de no adoptar una mirada suficientemente responsable y comprometida para con el cambio social. Según su artículo “Bryce: Elogios varios y una objeción” (Escajadillo 1977: 137-148), el autor de *Un mundo para Julius* muestra una actitud ambigua frente a la oligarquía peruana. Si bien Escajadillo admite que *Un mundo para Julius* es una “novela de gran significación” con múltiples virtudes –entre otras el humor⁴⁶–, su objeción fundamental apunta a “la índole y el uso del cristal” con que se enfoca la sociedad peruana. A pesar de que Bryce Echenique es capaz de cuestionar con sobria ironía o incluso con sátira el mundo oligárquico, el lente con que mira su objeto es demasiado oscuro y ambiguo. Por ello, Escajadillo está lejos de calificar *Un mundo para Julius* como “un servicio a la revolución”. No está de acuerdo con los críticos que ven la ironía dirigida especialmente contra los personajes oligarcas. Para Escajadillo, el narrador se burla tanto de la oligarquía como también de la servidumbre y la clase media. Aunque el narrador muestre piedad y ternura para con los pobres y dibuje a los ricos como seres fríos y crueles, la actitud del novelista frente a

45 En su estudio *Creación y praxis social*, Alejandro Losada comenta que no sólo Alfredo Bryce Echenique sino también Julio Ramón Ribeyro se vio obligado a aclarar que sus obras no tenían intenciones sociales y revolucionarias, a pesar de que la crítica y el público las habían interpretado en esta dirección (Losada Guido 1976: 30). *Un mundo para Julius* es calificado por Losada como una obra que tiene estilo y humor, pero que es decadente, corrosiva y carente de sentido social. Quien piensa que la novela se inclina por la revolución “puede confundir sentido social con comadrería y chismes con revolución” (Losada Guido 1976: 103).

46 Escajadillo elogia, además, la exitosa inscripción de Bryce Echenique en la tradición de narradores infantiles sensitivos y un poco melancólicos, iniciada por Abraham Valdelomar, Martín Adán y Julio Ramón Ribeyro. Asimismo, Escajadillo reconoce que *Un mundo para Julius* es mucho más eficaz que otras “novelas anti-oligárquicas” como, por ejemplo, *Duque* (1934) de José Diez-Canseco –que a mí modo de ver es también muy irónica– o *En octubre no hay milagros* (1965) de Oswaldo Reynoso (Escajadillo 1977: 141-143). El humor del relato es recalcado por Peter Elmore: “La dicción elegíaca y humorística que permea a *Un mundo para Julius* aleja a la novela del tono que domina en la literatura de denuncia social, pese a que el tema de la injusticia ocupa un lugar decisivo en la obra” (Elmore 1993: 169).

los oligarcas oscila entre la sátira y el embelesamiento. Según Escajadillo, el frecuente amor excesivo de los sirvientes por sus señores revela una visión paternalista de la sociedad. La oligarquía tradicional, terrateniente, parece ser para Bryce Echenique una versión más tolerable de la opresión que la oligarquía moderna, industrial e imperialista, representada por el despótico Juan Lucas.

Resumiendo el punto de vista de Escajadillo se puede decir que él acepta que *Un mundo para Julius* sea leído como sátira de la oligarquía, siempre y cuando se tome en cuenta la “ambigua fascinación” hacia el mundo de los oligarcas que convierte la novela en un “canto no exento de melancolía de un mundo que se va [...]” (Escajadillo 1977: 147). Para corroborar su objeción, Escajadillo cita a Julio Ramón Ribeyro, el amigo de Bryce Echenique, quien dijo en una entrevista: “[...] no estoy de acuerdo con los que creen que *Un mundo para Julius* es una novela francamente anti-oligárquica; yo pienso que Bryce conserva una ligazón con esa oligarquía que protagoniza su novela. Pero aclaro: ligazón afectiva; no política” (Escajadillo 1977: 147).

Es Alita Kelley, en su artículo “Alfredo Bryce Echenique: la visión cómica” (1997: 77-88), quien desarrolla, desde mi punto de vista, los argumentos más convincentes con respecto a la eficacia crítica de *Un mundo para Julius*. Insistiendo en las abundantes pérdidas que dominan la trama de la novela, Kelley concuerda con la interpretación trágica propuesta por Wolfgang Luchting. No sólo nos enteramos de la pérdida de la inocencia de Julius al darse cuenta que Vilma, su antigua niñera, se había convertido en prostituta, sino también de la explotación de los seres más vulnerables y débiles en una sociedad cínica y frívola. En cambio, a nivel discursivo, Kelley recalca la dimensión cómica de la novela. A pesar de que se trata de una historia triste, el narrador burlón invita al lector a una constante risa. Ya la primera frase de la novela, en la cual el narrador cuenta que Julius nació en un palacio de la avenida Salaverry, indica el registro irónico de *Un mundo para Julius*. Según Kelley, un lector informado sabe que en la avenida Salaverry no existen “palacios” en el sentido literal de la palabra y que Julius tiene que haber nacido en una casa pretenciosa de una urbanización de la clase alta. La primera frase de la novela, por tanto, no es una oración inocente y puramente descriptiva. En la acepción limeña, la palabra “palacio” apunta a la ostentación y el nuevorriquismo. Es decir, el narrador pronuncia la palabra “palacio” con ironía, quizás incluso guiñando el ojo⁴⁷. Por la actitud burlona que atraviesa toda la narración, Kelley

47 Wolfgang Luchting relaciona la primera parte de la novela, titulada “El palacio original”, con el “pecado original”. Según él, “es el pecado [...] de ser rico y de vivir en un mundo hermético de irresponsabilidad social, irresponsabilidad que es tanto más plena cuanto más es abierta y conscientemente *cultivada* y hecha un estilo de

rechaza una lectura realista de *Un mundo para Julius*, subrayando, además, que los protagonistas de la historia nunca son descritos más allá de un epíteto como “Susan linda” o “Susana fea”. En su opinión, el tono irónico del narrador cristaliza cuando éste se mofa de las estrategias discursivas del *boom* y, en general, de conceptos de la teoría literaria. Así, la cocinera Nilda cuenta historias sobre la selva como si se tratara de una novela del *boom*, haciendo “mierda la cronología”⁴⁸. Cuando Julius escribe en la cocina una composición para el colegio con la colaboración de toda la servidumbre⁴⁹, el narrador se ríe de la idea de una responsabilidad colectiva en la creación de un texto literario después de la “muerte del autor”. La arbitrariedad del signo lingüístico encuentra su expresión irónica en el retrato de Cano, el amigo pobre de Julius, quien como un dios resignifica objetos con una ramita⁵⁰. Julius se deja impresionar por Cano y su resemantización del mundo al punto que éste le persigue hasta en el sueño, donde Julius se transforma en su amigo, pero pierde la ramita y no encuentra para la caca un nombre mejor que la caca⁵¹.

Refiriéndose a Mikhail Bakhtin y a Julia Kristeva, Kelley sostiene que acaso el humor es más apropiado para examinar el mundo que la seriedad. Mientras el espíritu de la modernidad enfoca el dolor de la existencia, el espíritu postmoderno tiende a acercarse a la comedia humana: “La comedia postmoderna [...] es marcada por la desesperación en una narrativa en que se ríe en la cara del abismo [...]” (Kelley 1997: 84-85). Estamos de acuerdo con Kelley en que la risa sarcástica del narrador de *Un mundo para Julius* es oportuna para expresar el drama humano. Si se hace hincapié en la ironía del narrador y las estrategias discursivas que invierten la condición marginal de los personajes, sale a la luz una crítica

vida y cuanto más se prolonga este estilo imbuido de irresponsabilidad a través del tiempo y dentro de la estructura social de una nación tan pobre. Y este mundo es mantenido hermético, el ‘palacio’ es protegido contra los subprivilegiados que están fuera de él, por medio de actividades adjetivas, espurias, y gracias a objetos, personas y experiencias que llenan su espacio encantado: interiores lujosos, ropa, deportes, autos, fiestas, el círculo social de iguales, sirvientes, viajes al extranjero, residencias veraniegas, etcétera [la cursiva es del original]” (Luchting 1975: 29). Es de suponer que el vínculo interpretativo entre el “palacio original” y el “pecado original” propuesto por Luchting es la causa de la errata en la edición Cátedra de 2001 en cuyo índice figura “El pecado original” como título de la primera parte de *Un mundo para Julius*.

48 “Era una mañana feliz para Julius; nunca antes la Selvática había contado tantas historias sobre la selva, nunca antes las serpientes habían sido tan venenosas, ni las tarántulas bebés tan terribles, ni la araña del plátano tan chiquitita y tan fregada. Ignoraba por completo las épocas de la historia, Nilda; hizo mierda la cronología de la selva peruana; [...]” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 135).

49 “Anoche toda la cocina había intervenido en la redacción de la composición” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 471).

50 “[...] Cano no sólo tocaba las cosas, sino que además les ponía un nombre que no era precisamente el que les correspondía. Ni más ni menos que si estuviese reinventando el mundo” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 437).

51 “Tenía miedo de perderse pero cómo se iba a perder si él era Cano... Por apurarse hasta se le cayó la ramita, felizmente que ya había recorrido mil veces el camino y que se tenía ese ladito del mundo bien organizado, cada cosa con su nuevo nombre, menos la caca, que por ahí abundaba, y para la cual por más que buscó no encontró nombre mejor que el de caca” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 440).

social eficaz que nos obliga interpretar *Un mundo para Julius* más allá de calificativos restrictivos como “novela revolucionaria” o “canto de cisne de una clase social”.

Acabamos de constatar que la nostalgia y el discreto encanto de la oligarquía –un mundo desaparecido o en vías de desaparición– no siempre anulan la eficacia denunciadora de un texto. Tanto en *Las memorias de Mamá Blanca* como en *La casa* y en *Un mundo para Julius* el tono nostálgico del narrador o la narradora viene siendo socavado por una sutil ironía y una distancia crítica. A pesar de que el mundo aristocrático de la hacienda azucarera Piedra Azul es comparado con el Paraíso bíblico del que la familia es arrojada por su ineficiencia frente a los cambios producidos en el contexto de la modernización, el discurso melancólico de Mamá Blanca y de la editora de las memorias es cuestionado por la ironía que atraviesa el relato. A causa del papel secundario o incluso marginal del padre y, en general, la ausencia de figuras masculinas enérgicas en la hacienda –por tradición un sistema patriarcal–, este texto no puede considerarse un relato realista. La nostalgia hacia el paraíso perdido debe ser leída con circunspección y no al pie de la letra. Teresa de la Parra evoca con ironía una “edad dorada” muy ajena a la realidad de una hacienda azucarera del siglo XIX. En cambio, el registro melancólico de la narradora de *La casa*, sólo interrumpido por ocasionales comentarios irónicos o autocríticos, apunta a un “canto de cisne” de una estirpe en decadencia. Manuel Mujica Láinez alude en la segunda novela de su “saga porteña” a la pasada gloria de su familia. Igual que sus anteriores habitantes, la casa-narradora se caracteriza por su actitud conservadora. Ella añora las épocas pasadas y contempla con abierta suspicacia las transformaciones vinculadas al proceso modernizador. El tratamiento irónico del universo oligárquico en *Un mundo para Julius* y las estrategias discursivas que invierten la condición marginal de los personajes descubren una denuncia social implícita, pero bastante eficaz, que exige una lectura diferenciada de la primera novela de Alfredo Bryce Echenique. Interpretaciones maniqueas que se limitan a resaltar, por un lado, la nostalgia y la fascinación del autor por un mundo que se va y, por otro, a celebrar una intención revolucionaria siempre negada por el propio novelista, no pueden abarcar la complejidad del texto. La lectura de Alita Kelley, quien hace hincapié en el aspecto postmoderno de *Un mundo para Julius*, es más aclaradora. Ella señala que la risa burlona del narrador puede ser

tan eficaz para hablar de las pequeñas y grandes tragedias del género humano como la seriedad de un narrador realista.

2. Configuraciones espaciales

2.1 El encierro

Como lo sugieren algunos de los títulos de nuestro *corpus*, la casa desempeña un papel primordial en las historias que refieren la decadencia de familias oligárquicas hispanoamericanas. Los personajes principales, los dueños de estas casonas, pasan –voluntariamente o no– la mayor parte de su tiempo en ellas. Apenas se dan cuenta de las transformaciones socio-históricas a las que sus países están sujetos y, si se enteran de algún suceso, prefieren ignorarlo. La soledad y el estancamiento de los personajes, quienes viven presos de su pasado, no sólo son enfatizados mediante las estrategias discursivas descritas en las páginas anteriores de este trabajo, sino que también se reflejan en la configuración espacial de las novelas escogidas. La mansión familiar constituye el último refugio de un sector social incapaz de asumir las consecuencias de la modernización. El latente miedo de perder el poder y, por lo tanto, el fundamento de su existencia, convierte a los representantes de las viejas familias hegemónicas en seres inseguros que se recluyen detrás de muros y rejas cada vez más impenetrables. Mientras que algunas familias consiguen proteger y defender sus propiedades gracias a este encierro tenaz, otras son alcanzadas por los cambios coyunturales. De sus mansiones, antaño suntuosas y llenas de vida social, no quedan nada más que ruinas desoladas.

La casona de la calle del Aromo con sus corredores largos y oscuros, sus ventanas enrejadas y sus lóbregas paredes enmohecidas forma el núcleo de *La casa de los Felipes* (1951) de Luisa Mercedes Levinson. Tanto el título como la última frase del relato ponen de relieve su rol protagónico: “[...] Se hablaba más de la casa que de ellos [sus habitantes]. La llamaban la casa de los Felipes” (Levinson 1969: 151). En la casa de los del Villar reinan el silencio y la incomunicación. Los personajes parecen sombras que flotan, a espaldas de los procesos históricos del país, en las tinieblas de su claustro:

En la casona de los del Villar nadie se hablaba ni se miraba siquiera. Eran cuerpos, cascarones que se movían. Las almas estaban en otra parte, o ya no estaban.

Desde la mañana hasta las horas crepusculares no se abría a nadie. La casona de la calle del Aromo, la antigua calle, vivía su vida como si un siglo no la hubiera rozado (Levinson 1969: 8).

Similares a los protagonistas en *Huis clos* (1947) de Sartre, las figuras de *La casa de los Felipes* están condenadas a compartir un espacio que se transforma gradualmente en un infierno. Los del Villar no conviven por gusto, sino porque Sheila había jurado a don Felipe —el padre de los protagonistas— que todos los del Villar vivirían juntos en la casona “para conservar el nombre antiguo aunque reventara el mundo” (Levinson 1969: 70). A pesar de los aparentes sentimientos de odio y humillación los miembros familiares no se separan, insistiendo en su reclusión conjunta. El rechazo del mundo exterior y el encierro de la familia en su casona muestran rasgos obsesivos. La niñez de los hermanos María Felipa y Felipe está dominada por el aislamiento social absoluto. Se les prohíbe tener amigos, ni siquiera pueden invitar a los vecinos del caserón contiguo. Los del Villar siempre han amado los barrotes de las rejas que los apartan del resto del mundo. Cuando María Felipa se instala con su hijo recién nacido en la estancia familiar le llevan las diecisiete rejas de la casona de la calle del Aromo. Pese al encierro obsesivo y el desinterés por lo que es ajeno a su familia, los del Villar no pueden escapar de los cambios socio-históricos del país. Al regresar a la calle del Aromo, diez años después de que María Felipa se haya marchado de la ciudad, el ex administrador de los del Villar observa que el Buenos Aires oligárquico está cambiando, que “ya no era para unos pocos” (Levinson 1969: 147). Recién entonces, Renato se vuelve plenamente consciente de la decadencia de los del Villar, cuyas propiedades habían estado bajo su cuidado. Toda la decepción por la desaparición de un mundo que él había admirado e imitado se vuelca en desprecio contra la familia que lo había considerado como uno de los suyos —cuando lo necesitaba— y lo rechazaba apenas ella misma cayó en desgracia. Renato sabe que la ruina de los del Villar es inevitable:

La calle del Aromo... solo escombros y basura y en medio de la diagonal recién abierta, la casona en pie todavía. Esos del Villar, más duros que cascotes. Pero también se derrumbarán consumidos por su propia herrumbre. [...] Aquí está la casa. Con sus diecisiete agujeros donde estuvieron las rejas, sin ventanas ni postigos. Lúgubres cuencas vaciadas que miran... Y todavía está cerrado el portón de herrajes oxidados. Puedo reírme de él, ahora entro y salgo por los huecos del muro medio derrumbado.

La casa estaba como suspendida en el vacío (Levinson 1969: 147-148).

Igual que en *La casa de los Felipes*, la configuración espacial de *La casa del ángel* (1954) de Beatriz Guido refleja la soledad de la protagonista. El aislamiento emocional de Ana Castro concuerda con la fuerte presencia de la mansión familiar, rodeada por una reja de lanzas. El título de la novela ya es indicio suficiente para resaltar el papel clave que la “Casa del Ángel”⁵², una casa histórica situada en el barrio residencial de Belgrano, al noroeste de Buenos Aires, juega en la trama. Al comienzo de la novela, la narradora-protagonista ofrece una descripción de la casa haciendo hincapié en los dos elementos que la conectan –a nivel simbólico– con su propio destino: la “verja de lanzas doradas” que apunta al encierro de Ana y el “ángel de piedra” que funge como su protector.

Nuestra casa queda en la calle Cuba, en la esquina de Sucre; su estilo es el de un decadente fin de siglo, con un ángel de piedra en la terraza del primer piso. Es un ángel, o un arcángel solo; no hace *pendant* con ningún otro. La Casa del Ángel la llaman en la cuadra. El parque, con una verja de lanzas doradas, la abraza por los cuatro costados (Guido 1966 [1954]: 25-26).

Con excepción del relato sobre el verano en la quinta de Adrogué, toda la historia se desarrolla en o alrededor de la “Casa del Ángel”. Ana recurre con frecuencia a imágenes que se refieren a su falta de libertad. El inicio de un poema escrito por ella expresa la angustia por su condición recluida:

‘Hace mucho tiempo
que no veo el día
ni respiro el aire
de la tarde tibia
y nadie consigue
mitigar mi herida.
Nadie oye mi llanto’ (Guido 1966 [1954]: 77-78).

52 En una entrevista sobre el rodaje de la película homónima basada en la novela, Guido informa que la “Casa del Ángel” era una casa histórica: “La ‘casa del ángel’, [...] fue llamada así por la estatua de una mujer alada que había en el primer piso. Dicha casa, a principios del siglo perteneció al coronel Delcasse, un caballero de la alta sociedad porteña aficionado a los duelos y que hospedaba a los participantes de dichos lances, ya prohibidos. Fue demolida hace algunos años” (Guido citada en Mahieu 1986: 161). Otros detalles sobre la “Casa del Ángel” proporciona el artículo de Nora de Marval-McNair: “La ‘Casa del Ángel’, una de las más famosas mansiones de Buenos Aires y conocida con ese apodo por la mitología porteña, estaba situada en la calle Cuba 1919. Construida hacia fines del siglo pasado por Wollmann de Arrieta, fue adquirida en 1900 por Carlos Delcasse, [...]. Allí tuvieron lugar más de 400 duelos a espada, según consta en la relación manuscrita por el propio Delcasse sobre cada uno de los lances caballerescos que se llevaron a cabo en su casa. Entre ellos se destaca el famoso encuentro entre Lisandro de la Torre e Hipólito Yrigoyen” (Marval-McNair 1992: 228).

Esta sensación de aislamiento culmina en sus recuerdos sobre las convalecencias de su infancia, cuando Ana pensaba que jamás se curaría y que su vida siempre estaría ubicada “entre esas cuatro paredes” (Guido 1966 [1954]: 84). Describiendo aquellos días aburridos e interminables, Ana prevé su condición de mujer solitaria, presa de un pasado que jamás la suelta. Sin lugar a dudas, el relato hipodiegético sobre la “novia de Módena”, la mujer joven que se autosepulta el día de su boda, contado por la Nana, funge como anticipación de su destino. Con respecto a “la novia de Módena”, Ana se pregunta: «“¿Por qué no encerrarnos como ella?”, [...] “Destruir el grito de los duendes en el parque, la rueda que gira, el carrusel, las voces, Nana, mi madre, y mis hermanas. ¿Por qué no ser maniquí, o encerrarse como la mujer del castillo de Módena?”» (Guido 1966 [1954]: 119). Nuevamente, Ana adelanta el desenlace de su propia historia evocando para su futuro una situación solitaria, sin alegría y sin seres queridos. De hecho, la novia infeliz que se sepulta a sí misma simboliza el autoencierro sin salida de Ana.

El ángel de piedra de la terraza acompaña todo el relato de Ana. Su presencia es imprescindible tanto para su vida como también para el desarrollo de la historia. El ángel aparece en la narración desde diversos ángulos. Por un lado, Ana lo asocia y confunde con los monstruos de los cuentos de la Nana: “Pensé con terror que un día el ángel de la terraza se convertiría en uno de esos monstruos del Apocalipsis, y corrí las cortinas para no ver su sombra reflejarse en mi ventana” (Guido 1966 [1954]: 36). Por otro lado, es obvio que el ángel de piedra desempeña un papel protector en la existencia solitaria de Ana. Él funge como un ángel de la guarda brindándole vitalidad y alegría a su protegida. Ana lo recuerda siempre y se admira de su sonrisa eterna. Cuando la Nana cuenta la historia de Sodoma y Gomorra a las tres niñas Castro, Ana se imagina que su ángel llegaría para protegerlas de todos los pecados. Ella tiene un fuerte sentimiento de propiedad exclusiva sobre la terraza del ángel, adonde se dirige en momentos claves de su vida. Antes del duelo Ana se encierra en su cuarto y observa cómo la luna ilumina la terraza del ángel. Su guardián debe velar la última escena de la historia romántica que se había formado en su imaginación. Mas, la semi-destrucción del ángel de piedra en el contexto de un primero de mayo, que culminó en una movilización anarquista que atacó la mansión de la familia Castro, había invalidado el poder protector del guardián. La joven narradora no logra esquivar su destino trágico: quedará recluida para siempre.

Como en las otras dos novelas, la mansión oligárquica de la calle Florida cumple un rol protagónico en *La casa* (1954) de Manuel Mujica Láinez. No sólo el título sino también el epígrafe de la novela –un fragmento del inicio de “East Coker”, el segundo de los *Cuatro*

Cuartetos de T. S. Eliot, que versa sobre la fugacidad del tiempo y la inconstancia de las edificaciones humanas⁵³— enfatizan su papel primordial. Los hilos narrativos son tejidos alrededor de ella. Además, es la casa misma como emisora del discurso quien evoca a sus dueños y los hace desfilar por sus recuerdos, rememorando sus extravagancias y vicios. Ellos la habían fundado, embellecido y utilizado como capital de su frágil imperio. Con parsimonia, la casa relata los avatares de sus habitantes, personajes solitarios y aislados del mundo exterior, dedicando, por lo general, un capítulo específico a la vida y la muerte de cada miembro familiar. El único sobreviviente de la “dinastía” es Paco, el primogénito, en quien cristalizan la soledad y el abandono de todos ellos. Después de haber asesinado a su hermano menor a los 23 años, su familia lo declara loco y lo encierra en su cuarto. En el momento de la narración, Paco vegeta a sus 88 años en un sanatorio, ensimismado, con la sola compañía de sus libros y sus esferas de cristal. Su abandono coincide con el de la casa. Ésta exclama en el penúltimo capítulo: “¡Qué soledad!, ¡qué soledad, Dios mío! Nadie, ni el ermitaño más austero, vive tan solo como una casa abandonada. Una casa ha nacido para que la habiten, [...] Vacía, no se justifica, [...]. Se llena de sombras perversas, de humedades amenazadoras, de ecos agoreros (Mujica Láinez 1983 [1954]: 243)”.

El deterioro de la casa es la consecuencia de la muerte de sus dueños. Ella, quien había sido una de las casas más hermosas de Buenos Aires, había tratado, en vano, de ocultar el proceso de su decadencia. En sus últimos días recuerda su pasada gloria cuando ella era “la capital de un pueblo secreto, invisible, numeroso” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 117). Ya en 1922, al morir Clara, la cabeza de la “dinastía”, se anuncia la desgracia familiar. Por un lado, las bases económicas de la estirpe se resquebrajan en las provincias y, por otro, una pelea entre hermanos divide el núcleo familiar. Entonces, los hermanos se dan cuenta del papel imprescindible que Clara había desempeñado desde su cuarto, al que se había retirado voluntariamente. Como símbolo dinástico ella había ejercido el poder necesario para mantener a la familia unida. Sin Clara la disolución dinástica es sólo cuestión de tiempo. La casa, a su vez, comprende recién en 1925 que los fundamentos de la riqueza de sus dueños vienen siendo socavados por una amenaza desconocida, revolucionaria:

Hasta entonces había imaginado que esa organización era eterna, que nada podía atentar contra la solidez de su mecanismo, y de repente una serie de síntomas casi imperceptibles, pero cuyo conjunto

53 El epígrafe de *La casa* sirve de *leitmotiv* para la novela: “Houses live and die: There is a time for building / And a time for living and for generation / And a time for the wind to break the loosened pane / And to shake the wainscot where the field-mouse trots, / And to shake the tattered arras woven with a silent motto”.

creaba una inquietud, un malestar indefinidos, me indicó que en la lontananza de mis fronteras, lejos, muy lejos de la capital espléndida en la que nada había cambiado, se alzaban rumores [...], según los cuales [...] el mundo poderoso de las estancias, de las quintas, de las oficinas, de las casas de departamentos, de los bancos, no funcionaba con el acostumbrado ritmo, como si en su seno hubieran florecido semillas revolucionarias [...] (Mujica Láinez 1983 [1954]: 124-125).

Entre los años 1930 y 1932, la casa es testigo de la recuperación del poder de los conservadores. Ella comenta que después de la marginación política de la derecha durante los gobiernos radicales, los amigos conservadores retoman el poder y ella se convierte de nuevo en un centro al que acuden políticos y funcionarios. Sin embargo, éste sólo es un breve lapso antes de la ineludible derrota familiar. En 1934, al fallecer Benjamín, el último heredero de la familia, la casa pasa a manos de las mucamas. Con su muerte a inicios de los años 1950, la casa se queda sin habitantes y es vendida a una “importante sociedad industrial” que planea construir un edificio nuevo en su lugar. El relato termina cuando la casa pronuncia sus últimas palabras.

La configuración espacial de *Coronación* (1957) de José Donoso funciona según los mismos parámetros que la de las otras novelas mencionadas: la mansión de la familia de Abalos, situada en un lugar no precisado en el antiguo centro de Santiago, es el reflejo de sus dueños, ensimismados y cautivos de sus recuerdos⁵⁴. El egocéntrico cincuentón don Andrés comparte el universo paralizado de su abuela, la nonagenaria misiá Elisa Grey de Abalos quien, demente a causa de una arteriosclerosis cerebral, no ha abandonado la cama desde hace un decenio. La paulatina decadencia de una familia oligárquica, que en otras épocas había conformado el foco de la atención social, está inscrita en la imagen de este caserón sombrío, lleno de artificios lindos, ubicado en el medio de un jardín desfalleciente. Igual que los dueños y el jardín, la casa se está deteriorando lentamente:

Era verdad que tanto la casa como sus habitantes estaban viejos y rodeados de olvido, [...]. En otra época era costumbre pintar la fachada todos los años cerca del dieciocho de septiembre, como asimismo los rosales, de blanco abajo y rojos en la punta. Pero rosales ya no iban quedando y todo envejecía muy descuidado (Donoso 1972 [1957]: 13).

54 Para informaciones más detalladas sobre la configuración espacial en la obra de Donoso véase el estudio de Irene-Maria von Koerber (1996).

La analogía entre la casa y sus habitantes es retomada con frecuencia. Se condensa en la comparación con el cadáver que atraviesa la novela como un *leitmotiv*. No solamente la mansión sino todo el universo de la familia de Abalos son equiparados con un cadáver. El cadáver y, en general, el tópico de la muerte, omnipresente en las reflexiones existenciales de don Andrés y en las descripciones de la abuela agonizante, simbolizan la pérdida de poder de la oligarquía tradicional, incapaz de adaptar su modo de vida trasnochado a los cambios sociales surgidos en el contexto de la modernización. Atrapados en una red de reminiscencias nostálgicas, los personajes de *Coronación* se afanan en conservar, detrás de las puertas cerradas de su museo familiar, el esplendor de una época pasada. Los días de cumpleaños y de santo de misiá Elisa, las empleadas tratan de resucitar la pasada gloria familiar insuflándole vida a la casa. En aquel momento limpian los muebles cubiertos con fundas: “Los muebles, entonces, hacían su aparición, y era como si el rubor de la vida invadiera el cadáver de la casa” (Donoso 1972 [1957]: 47-48). Sin embargo, el proceso de decadencia de la casa y sus dueños es definitivo. La anacronía del modo de vida oligárquico es expresada en la arquitectura de “confitería” –poco funcional– de la mansión victoriana:

La casa donde misiá Elisa Grey de Abalos vivía con sus dos ancianas criadas, Lourdes y Rosario, era un chalet adornado con balcones, perillas y escalinatas, en medio de un vasto jardín húmedo con dos palmeras, una a cada lado de la entrada. Además de los dos pisos, arriba había otro piso oculto por mansardas confitadas con un sinfín de torrecitas almenadas y recortes de madera (Donoso 1972 [1957]: 13).

La mansión familiar tan aislada y deteriorada funge, por un lado, como paralela de la condición física de sus habitantes y, por otro, como espejo del estado de ánimo de ellos. Confinada a su lecho, la nonagenaria demente se refugia en sí misma, rechazando incluso la compañía de las sombras de su cuarto:

El estado de misiá Elisita empeoró con los años. Ya no gritaba, es cierto. En cambio escupía insultos silbantes, acusaciones monstruosas a todos, aun a las sombras que se deslizaban por las paredes de su alcoba, de la cual ya no salía a la vuelta del decenio, viéndose obligada a guardar cama casi permanentemente (Donoso 1972 [1957]: 25).

El aislamiento emocional de su nieto Andrés va aumentando en el transcurso del relato. Cuando se muda –contra la voluntad de Elisa– a un apartamento, queda claro que el intento de una liberación de su abuela no es más que un experimento provisorio. Después del

aniversario de Elisa la visita semanal de su nieto se prolonga indefinidamente. Andrés siente que las sirvientas han concebido un “plan maléfico” para “coserlo a esta casa por el resto de sus días” (Donoso 1972 [1957]: 125). Pronto se da cuenta de que nunca más conseguirá abandonar la casa. En vez de regresar a su apartamento convierte la inmovilidad en el programa de su existencia. Como un león enjaulado “deambulaba de sala en sala” sin siquiera salir al jardín (Donoso 1972 [1957]: 126). Su locura al final de la novela sella el retiro definitivo del mundo: encerrado dentro de sí mismo y dentro de la mansión familiar, el personaje Andrés alude al enajenamiento y a la decadencia de una clase social incompatible con los progresos y cambios del país.

La alegoría más pertinente del autoencierro obsesivo de la oligarquía tradicional se encuentra en *La casa de campo* (1978) de Donoso. La casa de veraneo de la familia Ventura, ubicada en la llanura de un lugar imaginario llamado Marulanda, se asemeja a una fortaleza rodeada por una reja de 18.633 lanzas. Esta reja debe defender y aislar a los Ventura –una familia oligárquica con minas de oro– del mundo exterior. En repetidas ocasiones el narrador se refiere a la temporada de verano en la “casa de campo” como un “encierro”. Los treinta y tres primos Ventura comparten “durante los tres meses de encierro en el parque rodeado de lanzas” (Donoso 1978: 59) una infinidad de juegos y secretos, mientras los adultos se dedican al ocio o a la supervisión de sus minas de oro. En la percepción de los niños y jóvenes, ellos quedan “definitivamente aislados” y “brutalmente encerrados” por candados y rejas después de la partida de los adultos a su paseo a un lugar de ensueños (Donoso 1978: 202). Serán los niños Mauro y Wenceslao quienes romperán este “encierro definitivo” en un acto peligroso que oscila entre el juego y la subversión. Con el derrumbe de la reja familiar se minará el orden social establecido por los adultos Ventura. No sólo el parque sino también la mansión con sus habitaciones nobles y sus salones exquisitos serán invadidos por individuos del mundo exterior.

Este capítulo pone de relieve que la configuración espacial de las novelas en cuestión destaca el aislamiento físico y emocional de los personajes. La mansión oligárquica cumple un rol protagónico en las historias. Es en y alrededor de ella donde se traman las peripecias de los miembros familiares. Los personajes, ensimismados y poco interesados en los procesos socio-históricos de sus países respectivos, viven enclaustrados detrás de lóbregos muros y

rejas monumentales. La casona familiar puede ser interpretada como símbolo del universo herméticamente cerrado de la oligarquía tradicional que, angustiada por verse rodeada de nuevos actores sociales, trata de apartarse del mundo exterior. Entre los habitantes y las mansiones se establece una evidente analogía: similares a sus dueños, las casas se deterioran poco a poco.

Gaston Bachelard señala en *La poética del espacio* (1957) el papel simbólico que la casa desempeña en la literatura. La casa es mucho más que un simple edificio que nos sirve de hogar. La casa es nuestro primer universo, ella es un cosmos propio. Antes de arribar al mundo exterior nos cobija una cuna en una casa. La casa significa nuestro refugio en el mundo. El mayor encanto de la casa consiste en su capacidad de proteger nuestros sueños. Ella nos permite soñar en paz. La casa constituye una de las grandes fuerzas conciliadoras para los pensamientos, recuerdos y sueños del ser humano. Ella ayuda a excluir las arbitrariedades de la existencia humana reforzando, más bien, su continuidad. La casa soporta el ser humano durante todas las tormentas de la vida. Sin casa, el ser humano se convertiría en un ser disperso (Bachelard 1960: 35-39).

Basándonos en Bachelard sale a la luz que los personajes de los textos analizados se transforman en seres quebrados, sin raíces, a la par que se deterioran sus casas. Con la aniquilación de su casa –su refugio y soporte– ellos pierden sus sueños. Y sin sueños no pueden tener futuro. Se quedan estancados en el presente, un presente que sólo se nutre del pasado. Felipe del Villar deambula sin rumbo y sin expresión en la mirada por las ruinas de la casona familiar en la calle del Aromo. El ex administrador de la familia se burla del portón oxidado aún cerrado. De nada sirve ya, los huecos en el muro permiten una libre entrada en el antiguo claustro oligárquico. En *La casa del ángel* una movilización anarquista ataca los bienes de la familia Castro. El ángel guardián de la protagonista queda semidestruido y, por lo tanto, no consigue ya velar sus sueños. Ana, desprovista de la sombra protectora de su ángel, no tiene perspectivas para salir de su encierro emocional. Ella está condenada a permanecer hasta la eternidad en el círculo de los viernes. La mansión de la calle Florida, la narradora de *La casa*, es demolida al final de la novela. La pasada gloria de sus dueños es evocada en sus recuerdos antes de su derrumbe. Con las últimas palabras de la casa, el antiguo esplendor familiar se entierra definitivamente en el silencio. Su decadencia había sido inevitable. En cambio, la casona de la familia de Abalos sigue sirviendo –pese a su vejez– como refugio para el último descendiente. Andrés, paralizado por la incapacidad de atribuirle sentido a su existencia, se ampara en la locura. De manera ejemplar, su retiro del mundo exterior ilustra el autoencierro simbólico de la oligarquía tradicional en el contexto de la modernización. La reja

de 18.633 lanzas que protege la casa de campo de la familia Ventura constituye la imagen más reveladora de este aislamiento obsesivo de las familias oligárquicas decadentes. Temerosos del mundo exterior, los Ventura se recluyen en su fortaleza que será derribada por la iniciativa de dos primos.

Resulta interesante recordar aquí las observaciones de Alejandro Losada al respecto de los “materiales de presentación”, es decir los temas, los escenarios, los conflictos y los tipos humanos, que caracterizan el “modo de producción” literario “subjetivista”. Cuando explica en su trabajo *Creación y praxis* (1976) la relación entre la forma literaria, la forma de conciencia y la forma de existencia social, Losada hace explícitamente referencia al papel clave que el encierro desempeña en las novelas “subjetivistas”:

Una perspectiva *subjetivista* elegirá el ambiente más o menos uniforme que rodee a un individuo o un grupo de individuos, lo configurará como un claustro más o menos cerrado, donde los grandes conflictos sociales sólo se presentan como un rozamiento marginal. El conflicto será la imposibilidad de integración entre el individuo y ese pequeño mundo [...] [la cursiva es del original] (Losada Guido 1976: 150-151).

Si los representantes de la oligarquía tradicional no logran mantener y reproducir el universo familiar, menos consiguen integrarse a una sociedad cada vez más dinámica. De espaldas a los procesos históricos de sus países, se ven condenados a errar por las ruinas de sus mansiones o a permanecer en sus casonas oscuras y silenciosas sin ejercer influencia alguna en las transformaciones sociales.

2.2 Ampliando el horizonte: los empleados domésticos

A pesar del autoencierro pertinaz y su desinterés político, la oligarquía no puede evitar contactos con los mundos que existen fuera de sus muros y rejas. Si bien el mundo exterior significa una latente amenaza al suyo, no podrían mantener su modo de vida sin él. Gracias a los empleados domésticos, las familias oligárquicas pueden dedicarse al ocio sin tener que preocuparse por los quehaceres cotidianos. Aunque los sirvientes vivan separados de la familia, sus costumbres y experiencias penetran las mansiones oligárquicas. Especialmente en la educación de los niños, los sirvientes, con su origen étnico, social, cultural y económico diferente, desempeñan un papel fundamental. Sin embargo, en contraste con los personajes

oligárquicos de novelas como *La casa de los Felipes* (1951), *La casa del ángel* (1954) y *Coronación* (1957), quienes se caracterizan por sus personalidades complejas, las descripciones de los sirvientes se mantienen en la superficialidad. No obstante las imágenes planas, los autores buscan de una manera u otra recrear el habla y la cosmovisión de los empleados domésticos. Cuando los narradores ceden la palabra a los representantes de la servidumbre, no sólo tratan de restituir su uso del lenguaje, sino también aluden a imaginarios de tradición popular. Por ello, el análisis de los cuentos narrados por el personal de servicio es imprescindible.

La puesta en escena del acto enunciativo, es decir, la *performance* de los empleados domésticos, hace hincapié en el vínculo que éstos mantienen con las sociedades orales tradicionales, en las que la interacción comunicativa es inmediata, cara a cara, como lo señala el crítico venezolano Carlos Pacheco:

Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como una acción. Bajo ciertas condiciones, llegan a atribuirle por lo general una especial función performativa, un poder efectivo de transformar la realidad que nombra, tanto en el interior como en el exterior del ser humano (Pacheco 1992: 39).

A continuación se verá que la palabra oral de los sirvientes –la principal compañía de los niños y jóvenes oligárquicos– ejerce un poder tan intenso sobre la realidad circundante que consigue trastornar la percepción de nuestros protagonistas. En el contexto de la narrativa sobre la decadencia oligárquica, los cuentos de los empleados adquieren, además, una significación simbólica.

Los sirvientes de *La casa de los Felipes* (1951) de Luisa Mercedes Levinson son los únicos seres que acompañan al protagonista durante su crisis de adolescencia. Felipe pasa sus días monótonos bebiendo caña en las viejas cuadras y cocheras de la mansión oscura en la calle del Aromo. La servidumbre, en épocas más gloriosas compuesta por “treinta criados negros de librea”, ahora sólo cuenta con Gimena –la “negra de las cocinas”–, Mariana –la criada china– y el viejo Juancho, el cochero negro de la familia. Ellos atienden a Felipe cuando éste está borracho, tratando de calmarlo y entretenerlo con los naipes. Los sirvientes no reciben mucha atención narrativa, pero Levinson destaca su intuición y su religiosidad. Por su cercanía a la familia, la servidumbre conoce los secretos más íntimos de los del Villar, aun los que la familia trata de encubrir con más ahínco. Levinson subraya también la función

clave que el habla desempeña en la vida de los sirvientes. Todo conocimiento es transmitido de boca en boca. Los empleados domésticos cuchichean entre ellos en las cuadras y hacen correr rumores relacionados con las peripecias de los del Villar. Según Sheila, la hermanastra de los protagonistas, la “chinada habla demasiado” porque los sirvientes son “unos anarquistas” (Levinson 1969: 116). En la imaginación de la servidumbre, ciertos sucesos sórdidos se transforman en cuentos fantásticos que los asustan a ellos mismos y los llevan a persignarse con frecuencia. Felipe observa, por ejemplo, que nadie camina por los senderos de la vieja quinta donde se halla el magnolio y se pregunta el porqué de este comportamiento extraño: “Decían que a medianoche bajo el árbol grande, el que daba la magnolia pintona de colorado... qué sé yo qué cosas cuchicheaban en las cuadras, porque la negra vieja, la Gimena, se santiguaba a menudo [...]” (Levinson 1969: 8). En el transcurso de la novela nos enteramos de que la sospecha o, más bien, la hostilidad con la que Gimena mira a los del Villar se debe a los actos transgresores que éstos cometen y en vano tratan de ocultar. Por ello, Gimena se persigna al ver pasar a “esos patrones tan raros” como si fueran una “casta de malditos” (Levinson 1969: 27). El hecho de que María Felipa tuvo relaciones sexuales con un desconocido debajo del magnolio en la vieja quinta no pasa desapercibido para los sirvientes quienes evitan luego acercarse a este árbol. Pero no es sólo el acto subversivo de María Felipa lo que alimenta el temor de la servidumbre frente al magnolio. Los empleados domésticos y, en especial, Gimena, siempre habían contado a los niños del Villar “historias de aparecidos” que versaban sobre el magnolio. María Felipa se acuerda de cómo su hermano temblaba con estos cuentos:

—¡Ay Felipe pobre Felipe! Cómo temblabas al escuchar las historias de aparecidos contadas por Gimena, aquellas que a mí me producían siempre el mismo agradable cosquilleo de temor, pero que en ti se prendían y te lastimaban. Especialmente esa de la niña fantasma que se paseaba todos los años bisiestos por la quinta, cuando en la magnolia florecía la flor completamente colorada (Levinson 1969: 129).

A través de los relatos narrados por los sirvientes los hermanos del Villar consiguen formarse una imagen de su familia. Ellos necesitan de “esas historias de su gente, contadas y vueltas a contar en las cuadras” (Levinson 1969: 23), ya que los empleados domésticos conocen a la familia como nadie: han presenciado todos los eventos importantes y los explican a su manera y en su propia voz. Así, la negra Gimena cuenta que Eusebia del Villar,

la medio hermana de los protagonistas, también llamada la “Use”, se asemeja a un ratón porque su madre, antes de parir, vio una rata enorme.

–Parece un ratón –decían de ella, abajo, en las cuadras, y la negra Gimena cerraba el comentario: –Sí, un ratón, porque mi amita la finada, la primera esposa de don Felipe [...] vio una rata grandota y pegó un grito. Esa noche fue el parto. Llovía a cántaros. Nació la Use. No sabía llorar. ¡Pobre mi amita! Tenía las fiebres esas, las amarillas. A las cinco noches su alma se fue pa el cielo. O a lo mejor ya se había ido antes, pero ella no lo sabía (Levinson 1969: 15).

Tanto María Felipa como su hermano Felipe se enteran de anécdotas sobre sus propios nacimientos. María Felipa aprende que su padre hubiera deseado un primogénito masculino. En las cocinas se repite y vuelve a repetir cómo don Felipe había insistido a su esposa que él quería un macho, un del Villar. Pero es el nacimiento de Felipe el que brinda el material más sugestivo para la imaginación de la servidumbre. Se dice que don Felipe había pateado en el vientre de su mujer por celos y que ésta murió sin parir. Por lo tanto, a Felipe lo tuvieron que sacar de la madre ya muerta. En las cuadras se empieza a contar que “quien nace del vientre de una muerta evoluciona al revés: hombre, animal de tierra, pez, árbol, alga, hongo...” (Levinson 1969: 77). Este corto relato hipodiegético anticipa el final deplorable de Felipe. Convertido en un ser sin peso y sin voz, como un pez o un hongo, Felipe huye de su hogar y sólo regresa diez años después a la calle del Aromo, encontrando la casa en ruinas.

En el momento de tramar el asesinato de su hermanastra Sheila, Felipe se acuerda de una larga historia “con entierros y aparecidos que databa de los tiempos del patrón don Felipe”, contada por la servidumbre. Según Juancho, el cuchillo con que Felipe desea matar a Sheila había sido el mismo que don Felipe y cierta dama habían utilizado para grabar sus nombres en el magnolio un 29 de febrero. Los rastros de los grabados habían desaparecido pero la magnolia florecía “ensangrentada” cada año bisiesto (Levinson 1969: 79). Tras el plan fracasado de asesinar a Sheila y la huida de Felipe, los empleados domésticos comienzan a difundir el cuento sobre el embrujamiento del último del Villar, quien se había convertido en un perro negro. Gimena ofrece la narración más detallada sobre la transformación de Felipe:

¡Pobrecito! ¡Qué mirada larga tenía!... ¡Cómo me seguía esa mirada!... Y en derrepente [sic] ya no le vi la cara. Todo eran rulos negros: la cabeza un poco achatada... Salió pa el patio, pa la quinta, apoyando las manos en el suelo ¡en cuatro, misia Sheila, en cuatro! (Levinson 1969: 98).

Cuando María Felipa sale incrédula de la casa para buscar a su hermano encuentra bajo el árbol de magnolia, que ese año bisiesto había llevado flores coloradas, un perro renegrado, grande, que le clava sus ojos mansos, devotos. En este instante María Felipa reflexiona sobre su relación con su hermano. Se siente sola y recuerda la admiración de Felipe hacia ella. La reminiscencia de la devoción de su hermano y la admiración del perro negro sugieren que la historia de la servidumbre sobre la transformación del último del Villar no carece de fundamentos. Es más, la “verdad” del relato sobre el perro negro es apoyada por la narración, demostrando así la solidaridad con los sirvientes. La protagonista misma parece asumir el cuento sobre la transformación de Felipe. La sola idea de esto le produce un miedo profundo:

El perro se enroscó a sus pies. El contacto de su pelaje negro y húmedo le dio un escalofrío. Un miedo ancestral fue apoderándose de ella. Era una extraña sensación. Hizo el ademán de irse. El perro levantó la cabeza y la miró. Había en sus ojos un brillo metálico que hubiera hecho estremecer si en ellos no se adivinara el signo de una devoción incondicional solamente para ella (Levinson 1969: 101).

Desde entonces, el perro negro sigue a María Felipa como una sombra, un hecho que inspira la fantasía y nutre las habladurías de la servidumbre. Mariana, por ejemplo, compara a la hija del Villar con un alma en pena, asociándola con el infierno: “Y aura seguida por el perro. Parece la mujer de Satanás. Dicen que el diablo tiene un perro así. Parece poseída por Satanás” (Levinson 1969: 115). En la noche en que Sheila quiere hacer abortar a María Felipa el perro aúlla bajo el magnolio. Sus aullidos anticipan y acompañan la desgracia familiar. Cuando la Use mata a Sheila para evitar el aborto, el narrador insinúa que es el perro quien la ataca. La descripción del monstruo que se vuelca sobre Sheila está plagada de alusiones a una bestia rabiosa. Sheila está apresada en las fauces de un animal que la devora:

¿Dónde puedo ir, por dónde escapar, dónde no aúlla, adentro, la bestial resonancia? Estoy atrapada. Ojos se acercan, se cuelan, penetran... ya son belfos babeantes, dientes mordiendo, hincando, colmillos ahogando, derramando sangre, vida, quebrando huesos. Mi garganta atravesada (Levinson 1969: 132).

Aquella noche el perro negro desaparece. María Felipa lo busca con desesperación pero ya no lo encuentra. La historia de la transformación de Felipe cobra especial significación en el contexto de la narrativa sobre la oligarquía decadente. El perro negro que

sigue a la protagonista como una sombra despierta reminiscencias de diversa índole. Por un lado remite al perro guardián de la mitología greco-latina. El Hades era custodiado por Cerbero, un perro de tres cabezas con una culebra en lugar de la cola y muchas serpientes en el lomo. Cerbero procuraba que los muertos no salieran y los vivos no entraran en el tártaro⁵⁵. Con sus comentarios sobre el perro del diablo y la mujer de Satanás, la criada Mariana vincula este relato con la tradición occidental en la que el perro negro es un símbolo del infierno y, en general, de la muerte. Queda patente que el cuento sobre la transformación de Felipe en perro funge como premonición de la decadencia: los del Villar son apresados por la sombra de la muerte. Por otro lado, el relato hipodiegético contado por Mariana remite al hombre-lobo, una creencia popular ampliamente difundida en el noreste argentino⁵⁶.

Aquí conviene recordar que la nana tzeltal de *Balún Canán* (Castellanos, 1957) cuenta a la niña historias de tradición indígena. Es más, la novela comienza con uno de estos relatos de origen maya. El discurso de la nana que abre la novela parece ser la continuación del epígrafe, una cita de un canto de despedida del *Popol Vuh*. En este cuento inicial la nana alude a la catástrofe de la conquista y sus consecuencias: "... Y entonces, coléricos, nos desposeyeron, nos arrebataron lo que habíamos atesorado: la palabra, que es el arca de la memoria. [...]" (Castellanos 2002 [1957]: 9). Otro relato se refiere al "dzulúm", una criatura procedente de Chiapas que secuestra niñas y representa el anhelo de morir: "Ella lo miró y se fue tras él como hechizada. [...] Él iba adelante, bello y poderoso, con su nombre que significa ansia de morir" (Castellanos 2002 [1957]: 21). La historia más significativa con relación al argumento principal de *Balún Canán* narra la creación del hombre según el *Popol Vuh*: primero se hizo un hombre de barro, luego uno de madera y, finalmente, uno de maíz (Recinos 1988: 84-87). El relato de la nana difiere de la versión del *Popol Vuh*, a la vez

55 Al respecto de Cerbero y la mitología greco-latina véase Graves (2003: 98-109).

56 En la colección de *Cuentos y leyendas populares de la Argentina* de Berta E. Vidal de Battini (1984) se encuentran 34 variantes sobre el lobisón, el hombre-lobo. Un narrador de 14 años de la región de Formosa, quien había oído el relato a numerosas personas, cuenta en 1952 que el lobisón entra en las quintas a la medianoche: "Nuestro vecino, a la noche, a la medianoche, sintió que los perros estaban ladrando. Se levantó a ver qué era. Y vio que el lobisón entró en la quinta de él" (Vidal de Battini 1984: 529). Otro muchacho de la misma edad y región menciona que el último hijo de una familia con siete hijos varones se transforma en lobisón. Un joven del Chaco resalta el hecho de que él había escuchado la historia del lobisón de una empleada doméstica: "En mi casa contaba una sirvienta que ella conocía una señora que se había casado con un lobisón" (Vidal de Battini 1984: 533). El mito del hombre-lobo es recurrente en la narrativa argentina. Silvina Bullrich, Manuel Mujica Láinez y Horacio Quiroga, entre otros, lo retoman en sus cuentos. Para informaciones más detalladas sobre el mito del lobisón en la narrativa argentina consúltese el proyecto *in progress* "Persistencia y transformación del mito de la metamorfosis del hombre en lobo, en relatos de la literatura latina y en producciones literarias y cinematográficas argentinas" (2006) que viene siendo elaborado por Olga N. Trevisán, Norma N. Porto de Farías y Verónica Nardelli en la Universidad Nacional del Nordeste.

sustituyendo el hombre de maíz por un hombre de oro y justificando la desigualdad material entre los seres humanos:

Y desde entonces llaman rico al hombre de oro y pobres a los hombres de carne. Y dispusieron que el rico cuidara y amparara al pobre por cuanto que de él había recibido beneficios. Y ordenaron que el pobre respondería por el rico ante la cara de la verdad. Por eso dice nuestra ley que ningún rico puede entrar al cielo si un pobre no lo lleva de la mano (Castellanos 2002 [1957]: 30).

Con sus cuentos mítico-legendarios, la nana no sólo introduce la niña en la cosmovisión maya, sino también le trata de explicar las tensiones sociales entre el mundo indígena y el ladino. La presencia del discurso indígena en *Balún Canán* contribuye, como bien dice Martín Lienhard, “a crear la ilusión de una genealogía de discursos que empieza en los textos mayas coloniales para desembocar en un relato novelesco que lleva, consecuentemente, un título indígena” (Lienhard 1992: 214). *Balún Canán*, los “nueve guardianes” –una constelación estelar– es el nombre que los antiguos pobladores mayas dieron al sitio donde hoy se encuentra Comitán en el estado de Chiapas.

La casa de los Felipes y *Balún Canán* refieren el rol importante que las empleadas domésticas cumplen para los niños oligárquicos. Ellas los introducen en creencias populares desconocidas. El mundo de la servidumbre, es decir las cocinas y las cuadras, ejerce una enorme atracción sobre estos niños. Gracias a los cuentos de sus empleadas ellos pueden ampliar el horizonte de su universo limitado. Como en *La casa de los Felipes*, los empleados domésticos de *Un mundo para Julius* (Bryce Echenique, 1970) se caracterizan por su *status* étnico-social –ellos configuran un perfil estereotipado de la heterogénea sociedad peruana– y su función. Entre ellos destacan el negro Carlos, el chofer de la familia, la mestiza Vilma, el ama de Julius, Nilda, la cocinera oriunda de la selva, Arminda, la lavandera y, por último, Celso y Daniel, los mayordomos serranos. Carlos, siempre muy bromista, enseña a Julius la jerga y la vida de la ciudad. Celso, el tesorero del club provincial “Amigos de Huaroscondo”, posee un terreno en una barriada donde construye, igual que Daniel, una casa. Otros personajes de la servidumbre son Imelda, la nueva ama de Julius, blanca y arrogante, quien por estudiar corte y confección no considera el trabajo doméstico como un empleo permanente, y Flora, la “Decidida”, que es consciente de sus derechos y está lista para luchar por ellos. Pero por lo general, la servidumbre se define por su sinceridad emocional y sus muestras de cariño, en especial para con el protagonista.

Desde muy niño, Julius vive fascinado por las historias que los sirvientes le cuentan. Interroga a Vilma sobre Puquio, su pueblo natal, y escucha atentamente sus explicaciones sobre las casas de barro, el alcalde y los brujos. Ansioso de conocer más sobre el pueblo de Vilma, Julius espera el fin de una explicación para volver a hacerle otra pregunta. Su curiosidad es insaciable. Nilda, a quien le gusta leer las páginas policiales en los diarios, le habla de Tambopata, en la selva de Madre de Dios. A Julius le intrigan sus cuentos sobre las “tribus calatas” y “sus historias plagadas de pumas y chunchos pintarrajeados” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 82). Nunca se cansa de pedir historias a Nilda. Pero no sólo se interesa por los cuentos de Vilma y Nilda, sino también pregunta a la lavandera, a los mayordomos, al jardinero y al chofer sobre sus vidas fuera del “palacio” familiar.

Los cuentos de la Nana en *La casa del ángel* (Guido, 1954) son de una importancia vital para la protagonista Ana. Es la Nana quien ofrece a las niñas Castro, intimidadas por una educación represora, respuestas a sus preguntas existenciales y les enseña aspectos de la vida que la moral trasnochada y la mentalidad conservadora de su madre les ocultan. Al contrario de la madre Castro, la Nana permite a las niñas mirar íntegramente las escenas de amor cinematográficas:

Éramos felices cuando nos acompañaba Nana. Yo sentía mi butaca más amplia, como un cuarto cerrado; no se adivinaban mis pensamientos y, cuando llegaba el beso de los actores, podía ruborizarme y bajar la mirada, sintiendo en mí el extraño placer que producen la vergüenza y el pudor (Guido 1966 [1954]: 17-18).

Gracias a la actitud abierta de la Nana, la protagonista-narradora de *La casa del ángel* encuentra espacios y momentos para abandonarse a su imaginación erótica. Sin embargo, estas mínimas libertades no pueden encubrir el hecho de que el aprendizaje de Ana está dominado por la rigurosa educación y la doble moral de la familia. A la vez que la Nana invita a las niñas a descubrir el deseo y les refiere las últimas noticias policiales para que se enteren de sucesos frívolos, muy ajenos a su universo sobreprotegido, las atemoriza con relatos terroríficos sobre el pecado. Esta ambigüedad explica por qué la madre de las niñas tolera las iniciativas educativas de la Nana. Es consciente de que, pese a la ampliación de horizonte, sus hijas se mantendrán en la cárcel dorada construida por ella y su marido. En última instancia, la Nana refuerza la visión represora de los padres Castro. Con la distancia de los años, la narradora-protagonista entiende estos mecanismos psicológicos: “Mi madre jamás la reprendió por contarnos esas historias. A veces pienso que con eso, ella creía que Nana nos

iniciaba en la vida” (Guido 1966 [1954]: 65). Un ejemplo ilustrativo de la ambigua conducta de la Nana lo ofrece el episodio sobre el incendio de un burdel. La Nana lleva a las muchachas Castro a ver el infortunio ocurrido en el vecindario, comentando el trabajo de las prostitutas sin dar a las niñas explicaciones concretas. Es decir, la Nana se afana, por un lado, en mostrar a las niñas Castro facetas de la existencia disimuladas por sus padres pero, por otro, ella tampoco fomenta un conocimiento integral de las jóvenes. Al vincular todo lo que se considera inmoral con historias sobre Sodoma y Gomorra, el infierno y el Apocalipsis, la Nana contribuye a la perpetuación del miedo latente de las niñas. En resumidas cuentas, la Nana relata historias para que las hijas Castro aprendan a portarse bien.

Aunque Ana considera que su Nana es ignorante, cuestionando por lo tanto la veracidad de sus cuentos, teme sus relatos terroríficos y los percibe como castigos. Es más, la historia sobre el fin del mundo le provoca tanto miedo que pierde la capacidad de distinguir las diferentes evocaciones de ésta. Sugestionada por el poder narrativo de su Nana, Ana cree que fue ella quien pintó el óleo *El Apocalipsis*:

Sin embargo, un óleo de la sala, titulado *El Apocalipsis*, me producía tal terror que llegué a pensar en la forma de destruirlo. Apocalipsis e Infierno eran una misma cosa. Los dos eran un castigo para el hombre. Pensé que el Apocalipsis lo había pintado Nana. El relato le pertenecía (Guido 1966 [1954]: 17-18).

Igual que las narraciones bíblicas sobre la vida de Jesús, el fin del mundo y los pecados de este mundo, las historias mundanas sobre el último duelo en la “Casa del Ángel” y los crímenes ocurridos en Buenos Aires, brindan un bienvenido escape momentáneo –al mismo tiempo atractivo y repulsivo– a la existencia recluida de las niñas Castro. Contar cuentos constituye una verdadera pasión para la Nana. Ella “se pasaba todo el día en las cocinas, contando historias de degollamientos, asesinatos, violaciones y fantasmas” (Guido 1966 [1954]: 64-65), enriqueciendo y perfeccionándolas con citas de la Biblia. En sus relatos de espanto aparecen personajes históricos y ficticios que nutrieron el imaginario popular porteño de la segunda década del siglo XX. La narración sobre el “Degollador de Palermo”, una de estas figuras sórdidas del repertorio de la Nana, tiene como referente un crimen cometido en 1915 por un comerciante alemán. Tras haber asesinado y descuartizado a su socio, Miguel Ernst tiró los restos de su víctima al lago de Palermo en el Parque 3 de febrero. Ernst fue condenado a muerte, pero el presidente Hipólito Yrigoyen conmutó la pena capital en pena perpetua y lo envió a expiar su culpa a Ushuaia. Los porteños transformaron la

historia de este crimen en una popular cuarteta cantada con la música de *La verbena de la Paloma* (1894), un sainete lírico de Tomás Bretón y Ricardo de la Vega. La Nana recita la primera estrofa de la canción popular al relatar la historia del “Degollador de Palermo”:

Dónde vas con el bulto apurado,
a los lagos lo voy a tirar
es el cuerpo de Ernesto Conrado
que acabo de descuartizar (Guido 1966 [1954]: 65)⁵⁷.

Otro personaje histórico mencionado por la Nana es Irma Avegno, una cortesana y usurera proveniente de la clase alta montevideana del inicio del siglo XX que había caído en desgracia por exhibir en público sus relaciones amorosas y dedicarse a actividades impropias para una mujer de la época⁵⁸. El fin trágico de Irma Avegno, un anti-ejemplo femenino para las niñas Castro, es enfatizado por la Nana quien acompaña su relato tarareando y bailando una canción llamada *Pobre Irma*: “La policía le largó los perros, y ella se suicidó en el bosque –decía–. Su hermana monja no quiso recibirla en el convento. No le dieron asilo... ¡Pobre Irma! Y seguía bailando al compás de la canción” (Guido 1966 [1954]: 66). Con el objetivo de aumentar la veracidad y el efecto atemorizador de sus cuentos, la Nana se hace partícipe de la diégesis, como ocurre en el relato sobre los “Caballeros de la Noche”:

Yo conocí a uno de los Caballeros de la Noche. Vivía en la calle Alsina. Ladrones de cadáveres. Eran siete. Todos de familias conocidas. ¡Qué escándalo! Salían por las noches encapuchados como los del Ku-Klux-Klan. Y le robaron todos los cadáveres, todos los muertos, a los Dorrego (Guido 1966 [1954]: 67).

Este párrafo constituye una muestra representativa de por qué a veces el personaje de la Nana, según ha destacado la crítica, no convence: resulta inverosímil su conocimiento del Ku-Klux-Klan, al igual que algunas alusiones intertextuales contradicen su posición de sirvienta supersticiosa y poco educada⁵⁹. El juego intertextual con relatos como el de la “novia

57 La cuarteta se encuentra en el portal cibernético argentino “Club de tango”, fundado por Oscar B. Himschoot (<http://www.clubdetango.com.ar/articulos/palermo_http.htm>, 06/08/2007). Para más información sobre el “Degollador de Palermo” véase el ensayo “Muerte en el lago” del escritor y periodista argentino Álvaro Abós (<http://www.bolinfodecarlos.com.ar/muerte_lago.htm>, 06/08/2007).

58 La escritora uruguaya Mercedes Vigil publicó en el año 2000 una novela histórica sobre este personaje: *Una mujer inconveniente: la historia de Irma Avegno* (Montevideo: Editorial Fin de Siglo).

59 Ángela Dellepiane ya había señalado cierta artificialidad en el discurso de la Nana: “La vieja sirvienta Nana, llena de supersticiones religiosas y no muy educada, usa palabras demasiado cultas [...] o sabe de la existencia del Ku-Klux-Klan [...]” (Dellepiane 1968: 261).

de Módena” –tratado en capítulos anteriores de este trabajo– y el de “La lluvia de fuego; evocación de un desencarnado de Gomorra” (1906) de Leopoldo Lugones, apunta más a la destreza literaria de Beatriz Guido que a la habilidad narrativa de su personaje. Es poco probable que una empleada doméstica leyera cuentos como “La lluvia de fuego”, caracterizados por un vocabulario bastante sofisticado, y supiera transformar durante su lectura en voz alta una narración en primera a un relato en tercera persona. Más plausibles parecen sus historias vinculadas a las páginas policiales y el imaginario popular de la época.

La relación de los niños y jóvenes oligárquicos con sus sirvientes es más estrecha y afectuosa que la de los adultos. Mientras los niños disfrutan de la compañía de sus empleados domésticos y muestran interés por sus mundos, los adultos sólo los consideran por su función, empeñándose en ignorarlos o incluso despreciarlos. Por ejemplo, Juan Lucas de *Un mundo para Julius* desconoce los nombres de los sirvientes y jamás se dirige a ellos: “Gumersindo Quiñones les hizo una enorme reverencia y les abrió la reja. Juan Lucas no lo vio; nunca veía a la gente que le abría la puerta, era parte de su elegancia” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 219-220). Los oligarcas de *Un mundo para Julius* conciben los servicios de su personal como algo tan natural que se olvidan del trabajo y del ser humano que se esconde detrás de todas estas actividades. Para ellos, los empleados domésticos tienen la obligación de anticipar sus deseos: “[...] entonces los hombres uniformados de elegancia e interés común, recogieron vasos de whisky de los azafates adivinadores de tus deseos [...]” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 335).

A pesar de su posición dominante en la jerarquía doméstica, los personajes adultos miran a su servidumbre con recelo porque temen su sentido práctico y su vitalidad. Para los oligarcas adultos los empleados domésticos simbolizan el peligro de los cambios sociales. Su sola presencia les recuerda la inestabilidad del orden establecido, manteniéndoles en un miedo latente. El potencial subversivo de la servidumbre es ejemplificado en *Coronación* (Donoso, 1957). A raíz de la arteriosclerosis cerebral, misiá Elisa Grey de Abalos ha perdido la facultad de distinguir la frontera entre lo vivido y lo imaginado. Atormentada por la imaginada vida corrupta y obscena de Lourdes y Rosario, sus dos empleadas domésticas, misiá Elisa alucina con supuestos robos cometidos por ellas. Cuando el protagonista don Andrés, su nieto, tiene 17 años, su abuelo le comenta así el trastorno mental de su abuela:

–No hace mucho tiempo que a tu abuela se le ocurrió que Lourdes y Rosario, que son unos ángeles las pobres, le robaban las plumas lloronas de sus sombreros franceses para adornar los suyos cuando salen de paseo. [...]

[...] Don Ramón le explicó que había investigado todo el asunto cuidando, por supuesto, de no herir los sentimientos de las criadas. Logró convencerse de que eran sólo fantasías de su mujer. Y eso no era todo. Poco a poco se le había ido ocurriendo a Elisa que ambas mujeres llevaban una vida de escandalosa inmoralidad, inventando detalles y escenas que demostraban la corrupción de sus sirvientas. Una tarde terminó por insultarlas, llamándolas prostitutas y ladronas (Donoso 1972 [1957]: 22).

Hacia el final de la novela, la fantasía de misiá Elisa parece convertirse en una profecía autocumplida: la idea de las empleadas ladronas se transforma en un plan para un robo real. Junto con su enamorada Estela, la joven sirvienta cuya vitalidad y sensualidad ejercen tanta atracción en don Andrés, Mario y su hermano semidelincuente quieren robar la platería de misiá Elisa. Según el plan, Estela debe ofrecerse a don Andrés mientras Mario y su hermano entran a la mansión para robar. Al mismo tiempo en que se debe efectuar este plan, Lourdes y Rosario preparan la “coronación” de misiá Elisa. Para celebrar el santo de la anciana, las dos sirvientas organizan con mucho esmero y antelación una sorpresa. Misiá Elisa, que en sus alucinaciones cree ser una reina, será coronada: “La Rosario y yo la venimos a coronar reina, porque usted es la más linda y la más noble y la más santa que hay...”. Como en una escena dramática, la actriz principal recibe su atuendo: “un vestido cuajado de estrellas, una larguísima serpiente blanca emplumada, un cetro engalanado con cintajos y velas, una corona en la que crecía un jardín de flores de plata” (Donoso 1972 [1957]: 201). Entusiasmada y feliz por tanta veneración, la nonagenaria se deja agasajar y disfrazar de reina.

Es obvio que el relato cómico sobre la “coronación” de misiá Elisa se sirve de elementos carnavalescos⁶⁰. La ambivalencia de la “coronación” carnavalesca descrita por Mikhail Bakhtin define también la estructura de la ceremonia en *Coronación*: a la par que se asciende un rey carnavalesco a su trono se anticipa su caída. La elevación al trono es ambivalente desde el inicio, pues ya contiene la idea de la futura humillación. Quien es coronado en el carnaval no es el rey verdadero, sino su antípoda, el esclavo o el bufón. Por otra parte, la práctica carnavalesca expresa una afirmación existencial que anuncia un cambio, una transformación de la que brota una renovación. El carnaval revela, en este sentido, la “relatividad alegre” de cualquier orden, fuerza o jerarquía (Bakhtin 1990: 50-51).

La inversión carnavalesca se encuentra en el relato sobre la “coronación” de misiá Elisa. Son las sirvientas, las que antes parecían formar parte del inventario estático de la casa,

60 Véase al respecto la interpretación precisa de Koerber (1996: 80-84).

quienes dirigen el acto ceremonial. Alborotadas por la alegría del momento, el ponche delicioso y la música, ensayan una especie de sublevación, olvidándose de la anciana:

Ambas criadas, livianas como el aire, aladas e ingravidas, comenzaron a danzar. Se pavoneaban, riéndose a carcajadas, dando pequeños brincos, haciéndose saludos mutuos, reverencias, genuflexiones, agitando los brazos, las manos, contoneando sus cuerpos como bayaderas, coreando infantilmente la melodía del fonógrafo. Entusiasmadas, olvidaron a misiá Elisa, que, con la cabeza volcada hacia delante y la corona de plata chueca sobre el rostro pintarrajeado, parecía haber perdido el conocimiento (Donoso 1972 [1957]: 202-203).

La escena carnavalesca concluye con esta imagen deplorable de la reina-bufona. Humillada por Lourdes y Rosario, quienes se quedan dormidas después de su danza macabra, misiá Elisa será alcanzada por la muerte. Al mismo tiempo ocurre la invasión de las fuerzas adversarias en el universo herméticamente cerrado de los de Abalos. Mario y su hermano tratan de robar la platería mientras Estela seduce a don Andrés. A pesar de la buena planificación, la empresa fracasa. Estela, asqueada ante lo que está haciendo, en lugar de entregarse a don Andrés le advierte el robo y corre donde Mario y su hermano. Los tres logran huir y la platería queda donde siempre ha estado. La escena adquiere rasgos tan irreales que don Andrés se imagina haber soñado todo o, mejor aún, que se ha vuelto loco como su abuela.

El mismo potencial desestabilizador se puede observar en *La casa* y en *Un mundo para Julius*. Las hermanas Rosa y Zulema, empleadas domésticas en *La casa*, se apoderan en corto tiempo y sin esfuerzo de Clara, la cabeza de la “dinastía”. El hijo Gustavo se sorprende de cuán rápido logran dominar a su madre. Zulema, la más joven, es muy inteligente y viva. Siempre preocupada por su futuro lucha con todos los medios posibles para quedarse en la casa. Finalmente, Benjamín, el último vástago de la familia y amante de Rosa, lega la casa a su querida. Lo que Gustavo, el hijo elegante, había temido y nunca hubiese permitido, ocurre: una empleada doméstica se hace dueña de la mansión familiar. Tras la ida de su hermana, Zulema ve cumplida su meta. Según la casa-narradora: “Ahora yo era en verdad suya. Nadie le disputaría su posesión, [...]. Cuando Rosa se fue de aquí, partió para siempre, dejando detrás posesiones y memorias, entregándome a su hermana para que hiciera conmigo lo que quisiera” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 241). Flora de *Un mundo para Julius* ha recibido el apodo la “Decidida” por conocer sus derechos y su decisión de reivindicarlos. Al presentarse frente a Susan, insiste en sus condiciones: un sueldo de acuerdo a sus expectativas, alojamiento salubre y la misma alimentación que la familia. El narrador comenta que no era

Susan quien la había escogido sino al revés, la “Decidida” acababa de tomarla a ella. Su ambición y sus inclinaciones subversivas socavan el orden establecido. Asimismo, Carlos, sabiendo algo del derecho de huelga logra imponer su voluntad sobre la de Juan Lucas, quien tiene que respetar su decisión de convertirse en chofer exclusivo de Susan. Tras la mudanza de la familia al “nuevo palacio”, cuando Arminda tiene que asumir, además del lavado, también la cocina, Daniel la defiende frente a Susan diciendo que sus labores debían limitarse al lavado y al planchado de la ropa. El narrador explica que Daniel seguramente “había escuchado discursos peligrosos allá en la barriada”. Daniel no sólo quiere hablar con Susan sobre lo de Arminda sino también sobre sus propios intereses: “también él tenía derecho a un aumento de sueldo porque según sus cálculos (había medido en metros cuadrados y todo), en esta casa le tocaba barrer una superficie mayor que en la anterior” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 416). Frente a una posible subversión del orden establecido, la servidumbre genera desconfianza y miedo en los oligarcas.

Resumiendo se puede decir que los empleados domésticos de *La casa de los Felipes*, *La casa del ángel*, *Coronación* y *Un mundo para Julius* aparecen reducidos a su función –cocinera, cochero, niñera, etc.– y a su estatus étnico-social –negro, china, mestiza, indígena, etc.– Sin profundizar en la personalidad de los sirvientes, estas caracterizaciones unidimensionales descubren más los prejuicios y estereotipos de los escritores de nuestro *corpus* que aspectos puntuales sobre individuos provenientes de sectores subalternos. Así, los sirvientes de las familias del Villar, Castro y de Abalos se caracterizan por su chismorrería, intuición, religiosidad y superstición. Por lo general, se los presenta como seres bondadosos, fieles a sus amos, serviles, sumisos e ignorantes. Si bien los empleados domésticos no reciben mucha atención narrativa, los narradores se empeñan en restituir su discurso, enfatizando la tradición oral a la que están vinculados. El personal de servicio transmite su conocimiento en actos performativos. En las viejas cuadras y amplias cocinas se chismorrea sobre los amoríos y escándalos ocurridos en las familias. Mas los cuentos de los sirvientes no sólo contienen informaciones imprescindibles sobre las historias familiares, sino que también ofrecen interesantes detalles acerca del habla y las tradiciones populares. El cuento sobre el perro negro en *La casa de los Felipes* alude, por ejemplo, a la leyenda del lobisón, una creencia local del noreste argentino. Por otro lado, el perro negro evoca al Cancerbero de la mitología

greco-latina y con él a toda una simbología occidental relacionada con el infierno y la muerte. En este sentido, el relato hipodiegético del perro negro se convierte en un mal augurio que pronostica el inevitable fin de la familia del Villar. Al confirmar la “verdad” de este relato, la narración misma adopta la perspectiva del personal de servicio, corroborando su presentimiento de la decadencia familiar.

Sin lugar a dudas, los empleados domésticos cumplen un papel clave en la formación de los niños y jóvenes oligárquicos. Los cuentos narrados por sus nanas y cocineras logran ampliar su horizonte restringido, más allá del universo cerrado de la mansión familiar. Las historias sobre aparecidos, degollamientos y asesinatos, enriquecidos con acontecimientos policiales, citas de la Biblia y canciones populares de la época, inician a las niñas Castro de *La casa del ángel* en la vida fuera de su cárcel dorada. La nana tzeltal de *Balún Canán* introduce a la niña en la cosmovisión maya. Es a través de su nana que la niña se entera de los conflictos sociales entre el mundo ladino e indígena. Interrogando a los empleados domésticos, el protagonista de *Un mundo para Julius* se forma una idea sobre la vida fuera del “palacio” familiar. La cocinera Nilda le relata historias sobre la selva, su ama Vilma le cuenta de su pueblo natal en la sierra y los mayordomos le hablan de las barriadas de Lima.

Aunque los niños y jóvenes oligárquicos manifiestan cierta curiosidad por las vivencias e historias de sus nanas, sus relatos les inspiran terror. Entrevistado por el crítico literario chileno Juan Andrés Piña, José Donoso explica en 1976, desde su propia perspectiva, la ambigua fascinación que los niños de las clases altas experimentan frente al mundo exterior:

Yo veía al mundo exterior como algo desconocido, misterioso, amenazante. Las referencias que tenía de ese otro mundo era por la servidumbre... Toda mi novela respira de este tema: la agresión a la casa de la vieja en *Coronación* [...]. Para los recintos cerrados el recinto abierto será siempre una amenaza. Evidentemente que todo tiene que ver con esta casa donde me crié (Donoso citado en Koerber 1996: 74).

Al contrario de los niños y los jóvenes, que gozan de la compañía de sus sirvientes, los oligarcas adultos recelan de ellos. Los empleados domésticos con su vitalidad y dinamismo les producen desconfianza, recordándoles la inestabilidad del orden establecido. Pequeñas muestras de independencia y conciencia social se transforman, de repente, en anuncios de un cambio de poder. Atormentados por la incertidumbre y el miedo latente del mundo exterior, los oligarcas adultos perciben el potencial subversivo de su servidumbre. El fantasma

amenazador de empleados domésticos insubordinados es ilustrado en *Coronación*, donde las sirvientas viejas humillan a la nonagenaria misiá Elisa de Abalos, coronándola reina en una grotesca ceremonia carnavalesca, mientras que la empleada joven conspira con sujetos del mundo exterior. La pesadilla de misiá Elisa, quien siempre se había imaginado a sus sirvientas robándola, casi se hace realidad. El mismo potencial desestabilizador es aludido en *La casa* y *Un mundo para Julius*. Ambas novelas tematizan la toma de conciencia de algunos empleados domésticos.

2.3 Encuentros y desencuentros con el mundo exterior

A pesar de que la reclusión de los personajes oligárquicos en sus mansiones y su desinterés por los procesos históricos de sus países dificultan la contextualización de las tramas, es preciso vincular las narraciones con sus respectivos referentes extraliterarios. Los universos novelescos que nos ocuparán en este capítulo se sitúan en momentos de gran tensión socio-política entre los intereses de la oligarquía tradicional y las pujantes clases medias y bajas que empiezan a socavar el poder del sector hegemónico. Si bien el foco de atención de novelas como *La casa del ángel* (Guido, 1954), *Coronación* (Donoso, 1957) y *Un mundo para Julius* (Bryce Echenique, 1970) es el destino de una familia oligárquica particular, estos textos no dejan de aludir –aunque sea marginalmente– a enfrentamientos entre miembros de esta familia y el mundo que se encuentra fuera de sus casonas. Para una mejor comprensión de estos encuentros y desencuentros esbozaremos el referente histórico de los relatos en cuestión.

La casa del ángel proporciona pocas y ambiguas indicaciones de fechas y referencias extraliterarias. Sin embargo, sabemos que los sucesos descritos se desarrollan en el Buenos Aires de los años veinte del siglo pasado. Lo que se desprende con seguridad del texto es que el día del duelo, el “primer viernes”, Ana Castro tiene 16 años. Ana cuenta que en el verano de 1924, cuando pasa las vacaciones en *Los álamos* –la quinta familiar en Adrogué–, ella tiene 11 años. Por lo tanto, el “primer viernes” debe haber tenido lugar en 1929. El contexto de los años veinte del siglo pasado queda, además, patente en los comentarios sobre la moda –los vestidos con cinturas bajas–, las películas, la música, los actores y libros en boga. Ana lee, entre otros, libros de Alfonsina Storni publicados en 1920 y 1925.

En dos ocasiones, Ana menciona acontecimientos relacionados con manifestaciones del primero de mayo. El primer suceso ocurre “esa mañana”, cuando las mujeres Castro deben emprender el recorrido de los primeros viernes del mes, pero no tienen el coche. En este momento el lector piensa que se trata de “esa mañana” del “primer viernes”, es decir de la mañana del día en que Ana es violada por Pablo. No obstante, el relato sobre “esa mañana” difiere de una versión anterior sobre la mañana del “primer viernes”. La mañana del “primer viernes” el chofer recibe la orden de regresar a la casa porque tiene que buscar a los padrinos del duelo. Por esto, el viernes del duelo el recorrido acostumbrado no se lleva a cabo. Al contrario, después de la misa, las chicas y su madre retornan en taxi a su casa donde la madre se pelea con el padre sobre el asunto del duelo. Ana confirma luego que aquella mañana del duelo era diferente a las mañanas del primer viernes del mes, porque ella “[t]enía toda la mañana por delante” y deseaba que las horas pasaran rápido (Guido 1966 [1954]: 61). Resulta obvio, entonces, que “esa mañana” vinculada al primero de mayo debe haber sido otra mañana en que las mujeres Castro no disponían del coche. En vez de recorrer el centro de Buenos Aires en su propio auto, la madre contrata un taxi. El chofer, siempre tratando de envolver a las chicas y a su madre en discusiones ambiguas y llenas de alusiones promiscuas, las acompaña durante toda la mañana. Desde el inicio de la salida amenaza a las mujeres Castro –medio en broma, medio en serio– diciéndoles que las llevará a conocer Palermo, en aquellos años un barrio miserable lleno de malandrines y prostitutas. El chofer, asombrado por el puritanismo de las mujeres, se enreda en insolencias mientras que la madre Castro lo bombardea con sermones moralistas. Fastidiado por ellos el chofer decide jugarles una mala pasada. Las lleva al centro de la ciudad y frente a un burdel les exige abandonar su taxi, gritándoles: “–Aquí deberían estar ustedes, aquí deberían pasar el día y no en el convento. ¡Ya verán mañana, ya lo verán, las quemaremos! Mañana es nuestro día! ¡Viva el primero de mayo! [...] - Aquí se bajan..., mojigatas..., comesantos..., explotadoras...” (Guido 1966 [1954]: 113).

El segundo hecho relacionado con un primero de mayo es narrado poco antes de la llegada de Pablo Aguirre a la “Casa del Ángel”. Ana se encuentra encerrada en su cuarto observando al ángel de la terraza. Está a la espera soñando con el desenlace feliz de la historia romántica, tramada durante todo el día, y deseando estar en posesión de un vestido rojo para deslumbrar a su adorado, el desconocido Pablo. Es entonces cuando Ana empieza a recordar cómo los anarquistas habían tumbado la nariz del ángel de la terraza:

Se la habían volteado de una pedrada los anarquistas aquel primero de mayo. [...]

Arrastraban los pies al compás de *La internacional*. Las mujeres llevaban los hijos en brazos, y los hombres empuñaban hoces y martillos. El arrastrar de sus pies retumbaba en las paredes de mi casa y la hacían temblar como si cedieran sus cimientos.

-El Anticristo – gritaba mi madre, hincada en el reclinatorio.

Nosotras, detrás de los cortinados, inmóviles, para no ser descubiertas.

-Están furiosos por el fusilamiento de Zacco y Vanzetti –decían.

-¿Quiénes son? – pregunté.

-Inocentes – me contestaron.

-Mañana habrá que bajar, cerrar las celosías. Va a ser terrible este primero de mayo –contestaron.

-¿Quiénes son? –volvía a preguntar.

-Revolucionarios, pecadores (Guido 1966 [1954]: 162).

Después de que los anarquistas se habían alejado, Ana salió a la terraza para ver a su ángel. Éste había perdido parte de su nariz y algunos de sus dedos. Estaba sucio de barro y de un líquido rojo. Con bastante autoironía ante su inocencia e ignorancia adolescentes, Ana relata cómo comenzó a limpiar al ángel pensando que sangraba. En aquel momento no se había percatado de los tomates en el suelo.

No queda claro si los relatos sobre el chofer de taxi que deja a las mujeres Castro frente a un burdel y sobre el ángel apedreado aluden al mismo primero de mayo. En todo caso, el primero de mayo vinculado al ángel de piedra se refiere –con mucha probabilidad– al primero de mayo de 1927. Ana menciona el enojo de los anarquistas “por el fusilamiento de Zacco y Vanzetti”. Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, dos inmigrantes italianos relacionados con el movimiento anarquista italo-americano, fueron electrocutados el 23 de agosto de 1927 por su supuesta, pero nunca comprobada, participación en los asesinatos que acompañaron el robo en una fábrica de calzado en Massachussets. A pesar de la enorme solidaridad internacional con los condenados, la ejecución de Sacco y Vanzetti fue llevada a cabo⁶¹. Sin lugar a dudas, Beatriz Guido conocía el caso de Sacco y Vanzetti. Ahora, ¿por qué incorpora a estos dos anarquistas italo-americanos en la narración de Ana Castro sobre aquella manifestación revolucionaria? ¿Pretendió aumentar su verosimilitud para precisar el contexto histórico de la trama? En efecto, Guido se puede haber inspirado en hechos ocurridos en Buenos Aires en 1927. Las campañas argentinas de solidaridad pro liberación de Sacco y

61 En 1920, Sacco y Vanzetti fueron detenidos. El proceso judicial contra los dos trabajadores italianos empezó en 1921 en Boston. El comité de defensa señaló que el proceso estuvo dominado por prejuicios, que Sacco y Vanzetti fueron condenados por sus convicciones políticas y no por haber participado en un acto criminal. El 9 de abril de 1927 recibieron la sentencia de la pena de muerte. En muchos países de Europa y América Latina se organizaron manifestaciones de protesta contra el juicio. Para más información sobre el caso de Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti véase Avrich (1991), Cannistraro (1996) y Somkin (1981).

Vanzetti habían comenzado en 1921 y prosiguieron hasta su muerte en 1927. En este último se organizó una huelga general en apoyo de los dos anarquistas condenados a muerte⁶².

Sin embargo, algunas incongruencias con respecto al caso histórico de Sacco y Vanzetti permiten suponer que el objetivo de Guido no fue evocar una manifestación anarquista específica. En primer lugar, Sacco y Vanzetti fueron ejecutados en la silla eléctrica y no fusilados y, en segundo lugar, la ejecución recién tuvo lugar en agosto y no en mayo. Es evidente que, al escribir *La casa del ángel* en 1954, Beatriz Guido no recuerda con exactitud hechos históricos ocurridos un cuarto de siglo antes, cuando ella era apenas una niña de tres años. Su conocimiento del caso de Sacco y Vanzetti debe haber provenido de otras fuentes. Se sabe que el caso de Sacco y Vanzetti encontró una vasta repercusión literaria. El primer homenaje a los dos anarquistas italiano-americanos se halla en la novela *Boston* (1928) de Upton Sinclair. John Dos Passos retomó el tema ocho años después en *The Big Money* (1936). En 1953, Howard Fast escribió la novela *The passion of Sacco and Vanzetti, a New England legend* que fue traducida al español y publicada en Santiago el año siguiente. Presumimos que, al nombrar a “Zacco y Vanzetti”, Guido se adhiere a la tradición literaria de homenajear a estos dos hombres. En este sentido, la escritora ubica su primera novela en el contexto de los movimientos sociales de los años veinte a pesar de no referirse a un acontecimiento determinado y no tener un conocimiento profundo del caso aludido. Por otro lado, la inexactitud histórica puede apuntar a la ironía con la que Guido presenta el desconocimiento político de la joven Ana Castro. Recluida en su cárcel dorada, la narradora es incapaz de contar de manera exacta y coherente lo que ocurre fuera de la mansión familiar. De esta forma, la escritora desautoriza a su voz narrativa, burlándose así del desinterés histórico de estos personajes oligárquicos demasiado centrados en sus propios miedos y conflictos.

El estrecho vínculo que se genera entre los sucesos ligados al primero de mayo y el día del duelo se debe a la narración asociativa de Ana Castro. Ella se esmera en relatar los hechos ocurridos el día del duelo, pero se enmaraña en un tejido de reminiscencias cuya cronología es difícil –si no imposible– establecer. Estas rupturas en el orden temporal desautorizan, a su vez, el relato de Ana. Huelga decir que la narración asociativa hace hincapié en la fragilidad de la memoria y no pretende una reconstrucción lógica del pasado de la protagonista. Ahora, la conexión de manifestaciones obreras con el día del duelo no proviene solamente de la manera asociativa de narrar, sino también de una deliberada construcción discursiva que demanda una contextualización de *La casa del ángel*. La convergencia del relato sobre los

62 Véase Halperín Donghi (1975) y Abad de Santillán (2003).

anarquistas “furiosos por el fusilamiento de Zacco y Vanzetti” con el desenlace trágico de la novela, corrobora la necesidad de una lectura socio-histórica.

La narradora Ana Castro, hija de una familia oligárquica, presenta su tragedia personal como resultado de la mentalidad conservadora y la moral trasnochada de su familia. Aislada en su mansión, con muy pocas oportunidades de conocer mundos que no sean los suyos, Ana vive a espaldas de los procesos históricos del país. Este aislamiento puede ser leído como el autoencierro simbólico de la oligarquía incapaz de conjugar las consecuencias de la modernización con su modo de vida. En este sentido, Beatriz Guido evoca en su primera novela el miedo de la élite argentina tradicional que se ve rodeada de nuevos actores sociales, afanosos de minar el poder oligárquico. Desde que los radicales, apoyados por las emergentes clases medias, ganaron las elecciones en 1916, los sectores propietarios se encontraron en la defensa. Los gobiernos radicales de Hipólito Yrigoyen y de Marcelo T. de Alvear impulsaron avances en la legislación social –el reconocimiento de los sindicatos, programas de jubilación, la regulación del trabajo femenino e infantil y el establecimiento del Día del Trabajo– y la democratización, pero no consiguieron una transformación profunda de la sociedad argentina. La coyuntura reformista fue retada por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. Problemas difíciles de resolver como, por ejemplo, la inflación, los salarios bajos, el desempleo, el declive de la exportación agraria y la retira de capital extranjero, engendraron conflictos sociales que culminaron en 1923. Las huelgas, organizadas por los sindicatos de transporte y de las plantas frigoríficas, aumentaron a partir de 1917. Después de la llamada “semana trágica” de 1919, la política gubernamental –hasta entonces benevolente para con las demandas sociales– cambió. La fuerte presión de los sectores propietarios obligó al gobierno a abandonar sus aspiraciones reformistas y volver a la represión militar. Sacudidas por el fantasma de la revolución social, las clases poseedoras tomaron una serie de medidas para combatir las movilizaciones obreras. En primer lugar, la derecha fundó la Liga Patriótica, una organización paramilitar encargada de defender el “orden” y la “patria” y, en segundo lugar, se estableció la Asociación del Trabajo, una organización de propietarios que proveía rompehuelguistas. Estos grupos de derecha propagaron un nacionalismo antiobrero cuyo blanco preferido eran los anarquistas. Contaron con la colaboración de Leopoldo Lugones quien, en 1924, sostuvo en su discurso “La hora de la espada” que la paz social y el nacionalismo no podían estar garantizados por la democracia sino por los militares. Estos últimos intervinieron en 1930 para evitar el triunfo de las nuevas fuerzas sociales que amenazaban el poder de la élite tradicional. Debido a la exclusión parcial del Partido Radical,

la derecha conservadora recuperó el poder (Pozo 2002: 92-93, 149-150; Romero 2002: 27-37).

La coincidencia entre la violenta iniciación sexual de Ana, una joven de la oligarquía tradicional, y la agresión anarquista contra los bienes de este sector social requiere que la primera novela de Guido sea interpretada en el contexto de la narrativa que refiere la decadencia de la oligarquía hispanoamericana y no sólo en el del *Bildungsroman*. El desenlace dramático torna la tragedia personal de la protagonista en la experiencia traumática de todo un sector social: la oligarquía argentina de las primeras décadas del siglo XX. Beatriz Guido cuestiona en su primera novela la oligarquía en sus bases más profundas. Tanto sus propiedades como su honor vienen siendo atacadas y dañadas en el preciso momento en que su moral trasnochada debe revivir con la puesta en escena de un duelo⁶³. *La casa del ángel* invita a reflexionar sobre el aislamiento obsesivo de la élite tradicional que resulta ineficaz en vista del pujante mundo exterior: ni los muros ni las rejas más sólidos pueden evitar su penetración en el universo herméticamente cerrado de la oligarquía⁶⁴. La tensión entre los sectores dinámicos, anhelantes de cambios y los sectores propietarios incapaces de adaptarse al proceso modernizador encuentra su expresión en la estructura de la novela. El dramatismo del desenlace de *La casa del ángel* se ve, además, intensificado por el color rojo al que Guido recurre en la composición de las escenas culminantes. Antes de la llegada de Pablo Aguirre, Ana Castro sueña, encerrada en su cuarto, con un vestido rojo. Es en este mismo instante que la narradora-protagonista menciona a los anarquistas que dañaron a su ángel de la guarda hasta hacerle “sangrar” con tomates. Pocas horas después será Ana quien sangrará por la violencia cometida contra su integridad física y emocional. El color rojo –símbolo del movimiento obrero por excelencia– utilizado en un momento de suma tensión narrativa

63 Renata Rocco Cuzzi e Isabel Stratta ya habían señalado la coincidencia entre la violación de Ana y la agresión anarquista contra las pertenencias de la clase alta: “El ángel de piedra a cuya destrucción metafórica y semidestrucción efectiva se alude dos veces en la novela resulta un símbolo condensador de los temas que aparecerán en sus textos futuros. Representante a un tiempo de las exquisiteces arquitectónicas de la alta burguesía y de la pureza y la inocencia de la infancia, la figura será agredida primero por una manifestación obrera –irrupción de lo político– y terminará por ser aniquilada por la iniciación en la vida sexual” (Citado en Osorio 1991: 85). Como se acaba de ver, el tema de la decadencia de la oligarquía argentina no se limita a los posteriores textos de Guido, ya es sustancial en su primera novela.

64 Al respecto de la penetración de nuevos actores sociales en el mundo cerrado de la élite tradicional cabe recordar que la “invasión” del espacio oligárquico es referida por David Viñas en su estudio *Apogeo de la oligarquía*. Presentando a los *gentlemen*-escritores de 1880, Viñas cita al ensayista Miguel Cané (1851-1905), quien se preocupaba por la creciente presencia de personas no blancas en la sociedad argentina: “El día que suceda lo que se teme, habrá una invasión a las propiedades de los blancos, que reprimida o no, traerá seguramente la ruina”. En estos momentos “antitéticos y excluyentes” entre el “adentro” y el “afuera”, la “invasión” llegará a ser, según Viñas, “el único vaso comunicante que se vislumbra como posible”. Por ende, “la ‘violación’ como constante fundamental de la literatura argentina desde *Amalia* y *El matadero* hasta *Casa tomada* se pondrá en el centro del escenario” (Viñas 1975: 68).

acentúa el temor de la oligarquía decadente frente al mundo exterior, abierto, plagado de gérmenes revolucionarios. La convergencia entre la sangre de Ana y de su ángel significa no sólo la muerte simbólica de la protagonista, sino también la de su sector social. Si el sueño con el vestido rojo aún puede ser leído como alusión a la vida, al amor y a la esperanza de un futuro más libre, el rojo de la sangre apunta hacia un desenlace traumático que culmina en actos de destrucción y violación. Al igual que su ángel profanado por los tomates de los anarquistas, la narradora pierde su inocencia a causa de la sangrienta ofensa cometida por un correligionario de su padre.

La invasión de fuerzas adversarias en el mundo cerrado de la oligarquía tradicional es –como lo vimos en el capítulo anterior– un tópico de la primera novela de José Donoso. Aunque *Coronación*, al contrario de *La casa del ángel*, no brinda ninguna información explícita sobre el referente histórico de su argumento, podemos presumir que los sucesos se desarrollan al mismo tiempo o a poca distancia del momento de la enunciación en 1957. El segundo capítulo de la novela introduce al lector en el universo de las “poblaciones” santiaguinas. Nos enteramos de que Mario, el empleado de la tienda de abarrotes de quien se enamora posteriormente la joven Estela, vive junto con la familia de René, su medio hermano mayor semidelincuente, en un barrio pobre donde rige la escasez. A causa de la edificación precaria los dos cuartos al fondo de un pasadizo angosto y oscuro son muy fríos. Ni el pequeño anafe ni el papel con que Dora, la esposa de René, había empapelado las paredes mal ajustadas contribuyen a disminuir la eterna sensación de frío. La barraca tampoco protege la familia del ruido exterior. Sin cesar, el griterío de los niños vecinos y el ladrido de los perros penetran en el hogar humilde. La estrechez de la vivienda se cristaliza en el mal olor, el permanente acompañante de la familia. Pese a los frecuentes lavados, el olor a comida no sale de la ropa. La pobreza impregna todo. Para amainar su miseria, Dora se dedica con mucha delicadeza a coser animalitos de trapo: “Cosía con entusiasmo y destreza, como inspirada, como si en esa actividad de hacer juguetes de trapo para vender fuera a encontrar una solución maravillosa para todos los problemas de su vida” (Donoso 1972 [1957]: 33). La apariencia física de Dora, quien se considera a sí misma un “espantapájaros”, resume la condición de la familia simbolizando la precariedad de su existencia:

Mario recordó que cuando la Dora se juntó con René tenía tan lindos dientes, que él, un mocoso, se había enamorado de tal manera de ella que no era raro que llorara de vergüenza si los dejaban solos en la pieza. De eso hacía ya muchos años; y la mujer de René, ahora, era un espectro. El escaso pelo grasiento le colgaba tieso detrás de las orejas. Su cara era como si alguien hubiera

abandonado un trapo lacio encima de alambres torcidos en la forma de sus facciones de antes y el trapo se hubiera quedado allí, un remedo colgante de su antigua cara (Donoso 1972 [1957]: 30).

El mundo de las “poblaciones” descrito en *Coronación* debe situarse en el contexto del crecimiento urbano vertiginoso a partir de los años cuarenta del siglo pasado. A raíz de las migraciones masivas del campo a la ciudad y la carencia de viviendas adecuadas surgieron barriadas en la periferia de las grandes urbes latinoamericanas. Hacia 1950, Santiago fue perforado por los llamados “conventillos”, hasta que poco a poco los obreros empezaron a alejarse del centro para construir sus carpas o chozas de cartón en la orilla de los ríos o en los basurales (Schneider 1991: 95).

La deplorable situación de René y Dora, que se habían perdido el respeto uno al otro, echándose mutuamente la culpa por su desgracia, se opone a primera vista al romance feliz entre Mario y la sirvienta Estela. Sin embargo, cuando Estela queda encinta su relación alegre se convierte en una pesadilla. Desde este momento, la miseria de René y Dora anticipa el destino de Mario y Estela. La voz narrativa homologa la desesperación de Dora y Estela frente a su estado. Las escenas correspondientes están impregnadas de angustias. Por un lado tenemos los lamentos de la esposa de René: “La Dora lloraba todo el día por su embarazo, y los chiquillos, con los mocos chorreando, detenían sus juegos insoportablemente bulliciosos para pedir de comer una y otra y otra vez” (Donoso 1972 [1957]: 135). Y, por otro, se nos presenta la reacción violenta con la que Mario recibe la noticia de su novia:

Estela se cubrió el vientre con las manos como para protegerlo. Nada más. Y las manos de Mario se suavizaron apenas un segundo sobre los hombros de la muchacha al ver su gesto. Pero inmediatamente, poseído de una furia mayor y más peligrosa, sacudió a Estela una y otra vez, aún con más violencia:

—¿Estai esperando, jetona de mierda? ¿Estai esperando? ¿Estai esperando?

Su voz temblaba al repetir la pregunta de nuevo y de nuevo y de nuevo, premiosa, aterrada, furibunda, mientras sacudía a Estela como si quisiera desarmarla, miembro a miembro.

—Si... murmuró ella.

Entonces, como si toda la fuerza de René hubiera poseído su cuerpo, Mario dio un golpe salvaje con la mano abierta en la cara de Estela, que lanzó un gemido de animal (Donoso 1972 [1957]: 138).

A pesar de que la huida de Estela y Mario, al final de la novela, motiva cierto optimismo de un futuro camino distinto, el narrador sugiere mediante estas imágenes negativas y análogas reiteraciones léxicas que a ellos les espera lo mismo. El lector intuye que

el vacío del fin abierto será llenado por el círculo vicioso de la pobreza. Mario y Estela reproducirán la existencia precaria de René y Dora.

La “misericordia de condición” aludida en *Coronación* contrasta con el foco de atención de la novela. Las diferencias entre el mundo de las “poblaciones” y la residencia de la familia de Abalos no podrían ser mayores. El “barrio miserable” donde habitan Dora, René y Mario evoca un entorno diametralmente opuesto al universo privilegiado –aunque decadente– de los de Abalos. Al enfrentarse con las “poblaciones”, don Andrés siente una repulsión tan intensa que abandona en seguida el escenario de la pobreza. Es más, se enfada con Estela por haberle descubierto este universo que él hubiese preferido ignorar:

La miseria de la casa, la fealdad de la mujer que lo recibió, el olor a comida y a cama sin hacer y a niños sucios, lo hirió con la humillación de que Estela lo había inducido no sólo a un caos interior, sino que lo había puesto al alcance de esa vida insoportablemente pobre, una vida en la que todo lo siniestro –el crimen, los vicios, el robo, todo– era posible, y hasta comprensible, [...] (Donoso 1972 [1957]: 183).

La penetración de actores enemigos provenientes de este entorno sórdido y temido en el recinto de la mansión oligárquica concluye –como lo acabamos de señalar en el capítulo anterior– con un espejismo. El plan tramado por Mario y Estela para robar la platería de misía Elisa fracasa. Aunque la invasión de las fuerzas adversas haya tenido lugar, la continuación del *status quo* de las relaciones de poder no es puesta en duda. Las propiedades de misía Elisa y don Andrés quedan intactas, sus pesadillas de ser robados por su servidumbre no se cumplen. A pesar de la empresa inconclusa el impacto de la invasión cobra una dimensión significativa. La agresión del mundo exterior y la supuesta subversión del poder traumatiza al protagonista hasta tal punto que se refugia en la locura. El miedo latente a la pérdida de poder produce una sensación de paranoia en la oligarquía decadente. Encerrándose en sus mansiones tratan –en vano– de evitar cualquier tipo de contacto con el mundo exterior.

Donoso ejemplifica este miedo en *Casa de campo* (1978) donde la invasión de los “nativos” en el recinto exclusivo de la mansión veraniega es entendida como una penetración de lo salvaje, bárbaro en el universo culto y sofisticado:

[...] cientos de familias con sus animales y sus hijos ansiosos, iluminados, hacinándose malolientes y sin saber cómo servirse de las comodidades, cocinando sobre los parquets y los mármoles del suelo, tiznando los muros con el humo y los rincones con sus heces, arrancando puertas de sándalo con el fin

de hacerlas astillas para el fuego porque eso era más fácil que bajar hasta el parque para traer leña, e instalando sus industrias en las salas (Donoso 1978: 465).

La profanación de sus bienes preciosos cuyo valor material y estético los “nativos” desconocen o desprecian se convierte en una experiencia traumática para la familia Ventura, este clan tan enfocado en la apariencia y los símbolos de prestigio.

La tematización del miedo latente de la oligarquía decadente en *Coronación y Casa de campo* recuerda a “Casa tomada”, el primer relato en *Bestiario* (1951) de Julio Cortázar. La mansión santiaguina de los de Abalos, en la opinión de don Andrés el “centro de la pereza mundial” (Donoso 1972 [1957]: 141), se asemeja al lugar de acción del cuento de Cortázar, la casona de los últimos vástagos de una familia oligárquica porteña donde reina un ocio parecido. La pareja de hermanos vive en la casa antigua, espaciosa, una rutina tranquila y banal. Pero un día aparecen de repente sonidos agresivos, hostiles, de la parte trasera de la casa, revelando la existencia de otra realidad, una realidad ajena al mundo cerrado, armónico de la mansión. Poco a poco, los sonidos empiezan a extenderse y a apoderarse de las otras áreas de la casa hasta que, por último, la pareja de hermanos se ve obligada a abandonar su hogar. La casa ha sido tomada por los sonidos extraños. La realidad intrusa, procedente del mundo exterior de Buenos Aires, ha desalojado a los viejos dueños que dejaron sus propiedades sin la menor resistencia. José Donoso explica su afinidad con la temática del cuento de Cortázar en una entrevista: “‘Casa tomada’, que a mí me enloquece, me encanta probablemente porque yo ando por esos mismos rieles” (Donoso citado en Koerber 1996: 36). En la percepción de la oligarquía tradicional decadente, el mundo exterior adquiere rasgos inquietantes que siempre remiten a la inestabilidad del orden establecido.

El referente extraliterario de *Un mundo para Julius* es la Lima de la restauración oligárquica de los años 1950. El poder de la oligarquía peruana venía siendo socavado desde 1919, al empezar a gobernar Leguía, quien representó a grupos empresariales, burocráticos, profesionales y estudiantiles que habían dado origen a las clases medias urbanas. Apoyado por ellos, su gobierno de once años rompió el control político de la oligarquía agro-exportadora y dio prioridad a la inversión extranjera –principalmente de Estados Unidos–, permitiendo la ampliación del mercado interno y dando aliento a un sistema mesocrático destinado a favorecer la movilidad social. El gobierno de Leguía aceleró el incipiente programa modernizador del país, cuyo resultado más significativo fue posiblemente la disolución de las barreras geográficas que hasta entonces habían aislado los Andes de la costa. Gracias a la construcción de las primeras carreteras se pudieron conectar las diferentes

regiones peruanas, facilitando la comunicación y la movilidad interior. Sin embargo, el programa modernizador de Leguía no estuvo comprometido con una democratización genuina de la sociedad peruana. A pesar de que algunas de sus reformas contribuyeron a mejorar las condiciones de vida de los sectores populares y medios urbanos –como, por ejemplo, la implementación de la jornada de ocho horas, el salario mínimo y las reformas universitarias–, la mayoría de sus medidas políticas fueron superficiales. Diseñadas para un corto plazo, debían aplacar las demandas de los sectores populares sin generar cambios sociales demasiado profundos. Sobre todo sus reivindicaciones indigenistas no lograron mejorar la situación de los campesinos explotados. Por lo general, el objetivo de su estrategia no era tanto la transformación de las estructuras sociales sino, más bien, su adaptación al desarrollo capitalista. El gobierno de Leguía encontró un fin abrupto cuando el ejército, apoyado por los latifundistas del sur, tomó el poder. Las movilizaciones masivas en las ciudades costeñas durante la década de los años treinta mostraron que, pese a la resistencia de los sectores hegemónicos tradicionales, el país necesitaba adecuar sus estructuras socio-económicas a la nueva coyuntura. El APRA –Alianza Popular Revolucionaria Americana–, fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre en 1924, fue central en la lucha social de las masas urbanas. Pese a la persecución y la represión durante los años treinta, el APRA siempre regresaba al escenario político. En 1945, cuando se estableció el Frente Democrático Nacional, una alianza de los sectores populares y medios, el APRA desempeñó un papel fundamental en el gobierno. Pero su estrategia de conciliar las crecientes demandas de los sectores subalternos con los intereses de la oligarquía fracasó en 1948, cuando la oligarquía se apoyó en el ejército para recuperar el poder. Con el golpe de estado del General Odría terminó la primera experiencia de una verdadera democracia representativa en el Perú. Sin embargo, la oligarquía no pudo superar su crisis: fue incapaz, en efecto, de asimilarse a la transición de una economía semi-feudal a la economía capitalista que se produjo en los últimos 25 años. Su proyecto de nación próspera, europeizadamente culta y ordenada se vino abajo con las migraciones masivas del campo a la ciudad, que dieron un rostro mestizo, urbano y “costeño” al escenario social nacional. Las barriadas que aparecían en los márgenes de la ciudad costeña eran lo más visible de esta crisis de proyecto. Debido a la inevitable decadencia de la agricultura en la sierra, hacia 1950 muchos campesinos habían migrado a la ciudad en busca de mejores oportunidades de vida o habían empezado a organizarse contra los terratenientes. A finales de los años cincuenta e inicios de los años sesenta, las insurrecciones campesinas y las invasiones de tierra en los Andes centrales y del sur se habían incrementado tanto que

muchos en Lima y otras partes del país los consideraron una amenaza a la estabilidad política del Perú⁶⁵.

Un mundo para Julius sólo ofrece indicaciones implícitas del contexto histórico aludido. Susan, la madre de Julius, había conocido a Santiago, su primer esposo, en 1937 en Londres, donde ambos estaban estudiando. De Santiago se sabe que “pertenece a una gran familia” y que es “dueño de medio Perú”, igual que Susan (Bryce Echenique 2001 [1970]: 355). Apenas se conocieron, regresaron a Lima para casarse. Suponiendo que la pareja tuvo a su primer hijo en 1938 ó 1939, la historia debe haber transcurrido entre los años 1952 y 1958. Al inicio de la novela Santiago, el hijo mayor, habrá tenido trece años y Julius, el menor, cinco. El relato termina una semana antes del onceavo cumpleaños de este último.

Los mundos fuera de la mansión oligárquica los vamos conociendo poco a poco a través de los ojos del protagonista. Mientras va creciendo Julius descubre que en Lima no sólo hay “palacios” sino también “barrios feos, antiguos, pobres” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 125). Después de la muerte de su hermana Cinthia, cuando los padres y sus hermanos mayores se van de viaje a Europa, el protagonista infantil pasa una temporada en Chosica, solo con la servidumbre. Allí se topa por primera vez con mendigos, quedándose muy impactado. En situaciones difíciles de comprender y asumir, Julius es abatido por sus impresiones y empieza a vomitar. Las desgracias, injusticias y problemas del mundo le producen sensaciones de ahogo. El día de las corridas de toro, Julius conoce los barrios antiguos de Lima. Al contrario de Susan, quien se “ponía sus gafas de sol y oscurecía el asunto porque le daba flojera acordarse de la pobreza después de un almuerzo tan pesado y con tanto vino y sobre todo antes de la corrida”, su hijo “era puro ojos con todo” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 263). Cerca de la Plaza de Acho, el niño se asombra con un manco que introduce el muñón en la ventana del Mercedes para ofrecerles billetes de lotería y con “las hordas de inmundos palomillas que los persiguen gritándoles míster y pidiéndoles cualquier cosa o tratando de venderles algo o de robarles la cartera” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 264). Cuando Julius es obligado a cambiar de profesora de piano llega a conocer la clase media baja. El antiguo caserón del centro de la ciudad le causa curiosidad y temor a la vez. La llave de luz del zaguán le recuerda los acontecimientos policiales narrados por Nilda, donde los niños se electrocutaban porque orinaban cerca de los enchufes. Avanzando por un largo corredor, Julius se da cuenta que “ahí la gente ya nunca era blanca y tenía siempre la ropa colgada y olía siempre a mojado y a jabón” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 398).

65 Véase Contreras / Cueto (2000: 218; 281-286), Oliveira / Roberts (1994: 253-279) y Vilanova (1999: 2-22).

Intrigado por un escribano que arregla máquinas de escribir y una colegiala que estudia con muy poca luz, Julius desea descubrir los secretos de toda la gente de la casona. Otro acercamiento a la clase media o media baja se da cuando Cano, el “niño pobre” de su colegio, le invita a su casa. En ese momento Julius se promete a sí mismo no contar a nadie cuán fea y sucia es la casa de Cano.

La escena clave de la novela es, sin lugar a dudas, el encuentro de Julius con el universo de las barriadas limeñas. Con aguda ironía y mediante el punto de vista inocente del protagonista, el narrador hace hincapié en las abismales diferencias sociales de la gran urbe latinoamericana. En poco tiempo se transita de la riqueza más pródiga a la pobreza más desolada. Al cumplir los nueve años se le permite a Julius acompañar al chofer Carlos cuando éste lleva a Arminda, la lavandera, de regreso a su casa en la urbanización La Florida donde ella vive con su comadre Guadalupe. El viaje en Mercedes desde el Country Club hasta la barriada significa para Julius una perturbadora toma de conciencia del mundo de Arminda, un mundo hasta entonces sólo imaginado gracias a sus conversaciones con la servidumbre. La precariedad asoma por todas partes y su mirada curiosa, escarbadora, se convierte inmediatamente en insulto, consternándolo:

[...] parece que hubieran llegado a la luna: [...] y Julius, al principio, se desconcierta, [...] y de repente ¡zas! la choza, para que veas una Julius, mira, parece que se incendia pero es que están cocinando; [...] Julius se había quedado de pie, cerca a la puerta [...] pero no se atrevía a avanzar. Además, por primera vez en una casa en pleno comedor y la sala no está por ninguna parte, una gallina lo estaba mirando de reojo, nerviosísima, y bajo la media luz de una bombilla colgando de un techo húmedo, todo al borde del corto circuito y el incendio, [...] Y él ya no sabía hacia dónde mirar y es que miraba ahí para no mirar allá y sentía que continuaba insultando a Guadalupe, a Arminda, tal vez hasta a Carlos porque el piso está frío y es de ladrillo, porque en la vitrineta no como las enormes del palacio tres saleritos enverdecen porque no son de plata y hay una tacita rajada y una naranja y tres plátanos mosqueados y las cuatro sillas alrededor de la mesa son distintas y la cocina que es de ladrillo está en el comedor y allá también la mirada es insulto y ahí también y aquí también [...] (Bryce Echenique 2001 [1970]: 326-328).

Impresionado por los malos modales de Carlos tomando el té y las manos sucias de Arminda ofreciéndole un plato de pan, Julius siente náuseas y vomita. No puede sino comparar la pobreza y la suciedad de la choza con las imágenes límpidas de su “palacio” donde los mayordomos sirven el té con guantes blancos. El mundo de la barriada es tan ajeno a Julius como la luna. Estamos de acuerdo con Carlos Morelli que el recorrido del Country

Club a La Florida, atravesando los barrios medios y pobres de Lima, no sólo es “una solución narrativa que puede ser interpretada como un progresivo descubrimiento de la ciudad, partiendo de la irrealidad de una minoría privilegiada hacia la realidad de una mayoría desposeída”, sino también “un viaje de la modernidad al atraso, es decir, del presente al pasado, un viaje en el tiempo” (Morelli 1997: 111-112). Como bien dice Peter Elmore, Lima se configura en el relato como “un texto cuyo sentido último es la desigualdad”. El recorrido del Country Club a La Florida, percibido a través de la mirada de un niño oligárquico, constituye, además, un complemento al viaje inverso, experimentado poco antes por Arminda, “desde las circunstancias de su vejez y su pobreza” (Elmore 1993: 175).

Para el escenario de las barriadas Bryce Echenique escogió un referente espacial preciso: la urbanización La Florida, situada en la parte plana al sur del cerro Arrastre Alto y al norte del río Rímac. Las urbanizaciones en las faldas del cerro Arrastre Alto formaron parte, igual que las barriadas en los cerros San Cosme y San Agustín, del conjunto de las 56 barriadas existentes en 1956. Según José Matos Mar, su consolidación fue posible, en gran parte, por el beneplácito del gobierno de Odría (Matos Mar 1977: 28-29). Otras alusiones a las barriadas limeñas quedan sin especificación. Cuando el narrador menciona que Celso y Daniel, los mayordomos de la familia, construyen casas en sus terrenos de una barriada, no recibimos más información. Sólo sabemos que: “Siempre alguien tenía que cuidar el terrenito, tenía que quedarse en la casucha de esteras y latones, si lo abandonaban alguien se les podía adelantar e instalarse” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 208). La constante extensión de las barriadas a causa de la ola migratoria convirtió a la capital peruana en la llamada “Lima, la horrible”, una ciudad con muy poca planificación urbanística. Tensiones sociales surgidas en este contexto reciben una atención narrativa marginal. De paso se nos refiere que Juan Lucas, el padrastro de Julius, está enojado por algunas huelgas pero que el incidente tampoco le preocupa demasiado: “Le molestaban dos o tres huelgas que se anunciaban. Pero, en fin, eso era Lima. El secreto está en transportar cualquier problema, cualquier disgusto a un campo de golf: ahí alcanza su verdadera e insignificante dimensión (Bryce Echenique 2001 [1970]: 158).

Si bien los procesos sociales relacionados con la Lima de los años cincuenta reciben cierta atención narrativa, las transformaciones socio-políticas de la sierra son apenas insinuadas en *Un mundo para Julius*. Sólo un comentario apunta a los levantamientos campesinos y las invasiones de tierra en los Andes centrales y del sur. Igual que Santiago, el primer esposo de Susan, Juan Lucas posee haciendas en diferentes regiones del país como, por ejemplo, en Chiclayo, Huacho y Cerro de Pasco. Las visita con frecuencia porque le gusta

controlar él mismo sus caballos de paso y de polo. Siempre bien vestido, Juan Lucas cabalga entre los campos de algodón de una de sus haciendas mientras que Susan se queda preocupada en Lima porque los “campesinos invaden tierras en Cerro de Pasco” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 295).

Las novelas analizadas en este capítulo resaltan la inutilidad del aislamiento obsesivo de la oligarquía tradicional. El mundo exterior, abierto y dinámico, invade, pese a las rejas y los muros macizos, el territorio herméticamente cerrado de los privilegiados. La penetración de realidades ajenas en este universo exclusivo y el consecuente trauma experimentado por los representantes de las viejas élites es un tópico recurrente de nuestro *corpus*. Amenazados por los sectores medios y bajos pujantes, los personajes oligarcas intuyen que el orden establecido por ellos sufre fisuras. El latente miedo de perder el poder los mantiene inmóviles, reclusos en sus mansiones. Si bien en el mundo exterior la sociedad evoluciona cuestionando las relaciones de poder, el universo oligárquico es regido por la paranoia y la incapacidad de entablar contactos productivos con los nuevos actores. Cualquier encuentro con el mundo exterior se convierte en un desencuentro que enfatiza la incapacidad de la oligarquía tradicional de adecuarse a las exigencias de la modernidad. En vez de afrontar lo desconocido y superar los prejuicios sociales o raciales, prefieren retirarse en sus casonas oscuras para recordar su pasada gloria. Aunque traten de vivir a espaldas de los procesos históricos ignorando las transformaciones sociales llevadas a cabo en el contexto de la industrialización, el deterioro de las áreas rurales, las migraciones masivas y el crecimiento urbano, vienen siendo alcanzados por los cambios vinculados a la modernización. Su desplazamiento del poder es anticipado en sus angustias y pesadillas. La escasa información sobre el referente histórico o la deliberada inexactitud con la que la voz narrativa relata los hechos políticos de la época corroboran el desinterés de los personajes oligarcas por realidades ajenas a las suyas. La narración misma acentúa el desconocimiento político de un sector social preocupado sólo por sus propios miedos y conflictos.

El artículo “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura” de Jurij M. Lotman (1974) ayuda a explicar la actitud hostil de los personajes oligarcas frente al mundo exterior. Según Lotman, la interpretación semántica más sencilla de la división espacial dicotómica de “adentro / cerrado *versus* afuera / abierto” es la de “nosotros *versus*

ellos”. Esta última constituye la base de otras interpretaciones semánticas como, por ejemplo, las dicotomías *élite versus pueblo*, *cultura versus barbarie*, *cosmos versus caos* (Lotman 1974: 349-351). Aplicando este modelo a los universos novelescos de Guido, Donoso y Bryce Echenique, se puede concluir que las familias oligárquicas de las mansiones cerradas se consideran a sí mismas como defensores del orden y de la cultura, mientras que los demás, los que viven en el espacio abierto, fuera de la casona, significan el peligro del caos y de la barbarie.

En *La casa del ángel* se alude a la invasión, por parte de los nuevos actores sociales, del universo cerrado de la élite tradicional a través de enfrentamientos entre la familia Castro y obreros militantes que participan en manifestaciones del primero de mayo. Algunos trabajadores porteños disgustados por la ejecución de dos inmigrantes italianos relacionados con el movimiento anarquista americano en 1927 dañan la propiedad de los Castro. Aunque en *Coronación* la penetración de las fuerzas enemigas provenientes del mundo miserable de las “poblaciones” santiaguinas no tiene consecuencias materiales, la experiencia resulta tan traumática para la vieja oligarquía que el protagonista se vuelve loco, prefiriendo ignorar una posible desestructuración del orden establecido en lugar de adaptarse a nuevas normas sociales. Su percepción demente –igual que la de su abuela moribunda– dejará intactas las relaciones de poder. En *Un mundo para Julius* la mirada del protagonista infantil nos va descubriendo, poco a poco, el paisaje urbano que se expande más allá de los muros oligárquicos. Mediante el enfoque inocente del niño Julius y la ironía perspicaz, el narrador enfatiza las enormes diferencias sociales de la Lima de los años cincuenta. Confrontado con la precariedad en la que vive la lavandera de la familia, Julius se da cuenta que no sólo la opulencia de su “palacio”, sino también la pobreza de las barriadas configuran su ciudad.

2.4 La función de los personajes infantiles y adolescentes

Los dos capítulos precedentes subrayan el papel clave que los personajes infantiles desempeñan con respecto al descubrimiento de universos ajenos al ambiente cerrado de la oligarquía decadente. Son los niños quienes se empeñan en establecer contactos con los empleados domésticos de sus mansiones. Ellos sienten un profundo afecto e interés por sus nanas y demás sirvientes. Gracias a los cuentos y conversaciones escuchados en las cocinas los personajes infantiles se enteran de aspectos de la vida que sus padres no les quieren

mostrar. Al contrario de los personajes adultos, los niños construyen relaciones de carácter humano y no sólo instrumental con la servidumbre. Asimismo, los personajes infantiles se sienten inclinados hacia todos los tipos de seres humanos que viven al otro lado de las rejas y los muros familiares. Los mundos de las barriadas, los obreros, la clase media y los mendigos les llaman la misma atención que los seres humanos de la selva y la sierra. Mientras que los adultos tratan a toda costa de desterrar de su vista lo que no pertenece a su sector social, los niños lo indagan con mayor curiosidad.

Para enfocar el tema de la representación infantil en la literatura es necesario tener en cuenta que la compleja relación entre los signos lingüísticos y la mimesis se vuelve más compleja cuando se trata de la evocación de universos y perspectivas infantiles. El discurso literario puede reflexionar sobre experiencias y reconstruir situaciones verosímiles, pero nunca es capaz de imitar la realidad aparente. Un texto literario crea la ilusión de mimesis porque el lenguaje, el vehículo narrativo, no reproduce la realidad sino sólo la resignifica. Dado que el discurso literario es –con raras excepciones– un producto de la imaginación adulta, las miradas infantiles se nos proporcionan desde una perspectiva también adulta. Pese al empeño del autor –adulto– en presentar una visión infantil él nunca puede ofrecer una mirada infantil genuina. Un niño aún no es suficientemente autoconsciente como para participar en el discurso literario y cuando se inscribe en él a una edad más avanzada, ya no lo hace desde una posición infantil pues nunca más podrá recuperar su niñez (King 1992: 6). Aunque el autor tenga un profundo conocimiento teórico sobre la psicología infantil, su punto de vista será la de un adulto que evoca el mundo infantil vivido o imaginado, acaso enturbiado por recuerdos nostálgicos o rencorosos de su propia infancia. La relación dicotómica entre la diégesis y la mimesis se vuelve, por lo tanto, más compleja que en la configuración del mundo adulto.

Recuérdese la problemática voz de la niña narradora en *Balún Canán* (Castellanos, 1957). La niña protagonista, la enunciadora de la primera y la tercera parte de la novela, da un testimonio sobre el conflicto étnico-social en Chiapas durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) y la consiguiente decadencia de las familias latifundistas desde su perspectiva: “Miro lo que está a mi nivel” (Castellanos 2002 [1957]: 9). Es preciso señalar que el pacto de ficción entre la narradora-protagonista y el lector no siempre funciona. Una niña de siete años no es capaz de hablar como ella habla, más bien parece tener la conciencia de una adulta. Una niña de siete años no podría pronunciar un discurso costumbrista sobre la imagen milagrosa de un santo, “tallada en Guatemala” (Castellanos 2002 [1957]: 36). Sus descripciones son demasiado eruditas. Sin embargo, el punto de vista de la niña tiene ventajas.

Ella percibe las injusticias del discurso anti-indígena en las relaciones sociales, establecidas según las normas y prejuicios de los adultos.

Considerando la complejidad de la representación infantil destacaremos el hecho de que muchos escritores de nuestro *corpus* hayan elegido niños como personajes principales de sus relatos. De especial interés serán los actos subversivos llevados a cabo por ellos en novelas como *Las memorias de Mamá Blanca* (Parra, 1929), *Un mundo para Julius* (Bryce Echenique, 1970) y *Casa de campo* (Donoso, 1978). Al respecto del rol transgresor que los personajes infantiles juegan en estos textos cabe recordar que desde el romanticismo –como lo señala Richard Browning en *Childhood and the nation in Latin American literature* (2001)– la sociedad occidental no sólo ha estimado los niños por su mirada despreocupada hacia las fronteras impuestas por los adultos, sino también por su uso creativo del lenguaje y su relativa falta de corrupción, que les permite ver y juzgar el mundo de una manera no adulta (Browning 2001: 2). Una pregunta que ha acompañado las investigaciones sobre la infancia real o literaria desde Rousseau es la de la supuesta inocencia o culpa de los niños. El estudio de Sarah E. King *The magical and the monstrous: two faces of the childfigure in the fiction of Julio Cortázar and José Donoso* (1992), muestra que los niños no se dejan reducir a una sola dimensión. Igual que la de cualquier ser humano adulto su personalidad es ambivalente, oscilando entre lo bueno y lo malo.

Las memorias de Mamá Blanca, un relato formalmente autobiográfico, repasa la infancia de la narradora anciana desde una posición nostálgica. La niñez de Blanca Nieves, quien vive con sus padres y hermanas en la hacienda azucarera Piedra Azul, transcurre en una especie de “edad dorada”, un idilio que se ha acabado irrevocablemente. La vida cotidiana en este paraíso perdido evocado por Mamá Blanca se define tanto por actividades amenas, apropiadas para las niñas, como también por unos atractivos perturbadores y peligrosos. Las niñas sienten, por ejemplo, un especial afecto por un peón mestizo (negro-indio) que ellas consideran feo. Su nombre Vicente Cochocho –*cochocho* significa ‘piojo’– alude a su fealdad y su posición subalterna dentro del universo hacendero. No obstante la prohibición de sus padres que lo creen sucio, las niñas lo frecuentan y quieren. Mamá Blanca explica su relación amistosa con el peón por el poder seductivo de lo vedado:

Inútil es decir que nuestra adhesión a Vicente Cochocho, espoleada así por la persecución y realizada por el atractivo inmenso de lo prohibido, tomaba incremento a todas horas. ¿Qué vale en efecto un amor que no se contraría, y qué una amistad por la cual no se ha luchado? (Parra 1982: 362).

Mientras los adultos de Piedra Azul manifiestan sus prejuicios raciales y de clase, las niñas infringen las normas de sus padres sintiendo, por un lado, la injusticia de su actitud y, por otro, gozando de la subversión cometida contra los mayores. No contaminadas por los prejuicios raciales, ellas pueden apreciar la cortesía, la bondad y la nobleza al estilo antiguo de Vicente Cochocho. Sus respuestas a las innumerables preguntas que le hacen permiten a las hermanas ampliar su horizonte limitado al mundo cerrado de la hacienda. Otro lugar donde ellas pueden experimentar mayor libertad dentro de su universo confinado es el trapiche. Es allí donde Blanca Nieves vive los momentos más placenteros, sintiendo el pulso de la existencia y la libertad:

En el trapiche, tanto el cuerpo independiente, como la fantasía alada, al igual de las avispas, podían pasarse aquí, allá, o acullá, cuando y como mejor les pareciera. Libertad de movimiento y libertad de pensamiento, ¿no son dos factores indispensables al bienestar? (Parra 1982: 380).

El trapiche cobra aún más valor sentimental para las niñas cuando el acceso a él se les prohíbe para siempre. A causa de una travesura cometida por una de ellas, las hermanas ya no lo pueden visitar, pero en su memoria el trapiche sigue resplandeciendo como un lugar mágico donde rigen otras normas y leyes. Es significativo que las niñas de Piedra Azul no se hayan conformado con el espacio restringido de sus padres: la curiosidad infantil les ha incitado a romper barreras sociales y a disfrutar de horizontes más amplios.

Con el objetivo de crear un personaje infantil verosímil, Bryce Echenique había leído varios libros sobre niños antes de escribir *Un mundo para Julius*. Como lo explica en una entrevista con Wolfgang Luchting, él quiso explorar psicológicamente a los personajes que más le interesaban de su primera novela, sobre todo a Julius y la servidumbre (Bryce Echenique en Luchting 1975: 101-106). En efecto, el protagonista infantil es el personaje más profundo y su mirada inocente inspira empatía en el lector. Arriba ya hemos señalado que Julius, desde muy niño, se siente atraído por la sección de servidumbre, hacia donde se escapa, a pesar de que –o más bien justo porque– su madre le dice que “por ahí no se va, darling” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 78). El afán por la transgresión del infantil protagonista ya es anticipado en el epígrafe del primer capítulo de la novela:

Recuerdas que durante los viajes [...], cuando éramos niños, solíamos escaparnos del vagón-cama para ir a corretear por los vagones de tercera clase. [...] Una noche, en la estación de Tolón, [...], vimos a los viajeros de tercera bebiendo en la pequeña fuente del andén; un obrero te ofreció agua en una cantimplora de soldado; te la bebiste de un trago, y en seguida me lanzaste la mirada de la

pequeñuela que acaba de realizar la primera hazaña de su vida... Hemos nacido pasajeros de primera clase; pero, a diferencia del reglamento de los grandes barcos, aquello parecía prohibirnos las terceras clases (Roger Vailland, *Beau masque*, citado en Bryce Echenique 2001 [1970]: 77).

Igual que la niña de *Beau masque*, Julius se deja llevar por la curiosidad de los mundos ajenos al suyo. La tentación de conocer lo prohibido induce a Julius a transgredir fronteras físicas y simbólicas, trastornando el orden establecido por sus padres. Cuando Julius se enfrenta por primera vez con mendigos se queda tan fascinado que empieza una conversación con ellos y se decepciona por su indiferencia. Su sensibilidad para con los no-privilegiados le motiva a escribir una carta a Vilma, el ama que fue despedida después de haber sido violada por Santiago, el hermano mayor del protagonista. Siempre sensible a las injusticias sociales cometidas por adultos o más fuertes, el niño odia a un *maître* de un restaurante por tratar mal a los mozos y veng a Cano, el niño “pobre” de su colegio que fue golpeado por otro alumno. Julius no sólo se hace amigo íntimo del chofer negro del colegio, sino que también quiere establecer una amistad con los obreros que construyen la nueva casa de la familia. Para que los trabajadores lo acepten como amigo, el protagonista infantil toma cerveza con ellos y se deja retar por una prueba de valor. Al haber cumplido con sus expectativas, los obreros le enseñan palabrotas y le comentan que ellos se merecerían un trato mejor y sueldos más altos. Esta misma noche, Julius pide a su padrastro un extra para ellos y se resiente cuando éste no le presta atención:

Miraba a Susan, pero se la dirigía a Juan Lucas: ¿se estaría enterando de que los obreros habían trabajado hoy como mulas?, ¿le estaría haciendo caso cuando decía que necesitaban un poco más de dinero?, ¿sabría que eran buenos y que lo habían hecho pasar una mañana inolvidable? ¿Escuchas, tío? ¿Por qué no me miras? [...] ¿Por qué llamas a Daniel y le pides el segundo plato y vino y rápido? Escucha, necesitan un extra. Plata. Y si yo pudiera... Déjame terminar... nunca me dejas terminar... (Bryce Echenique 2001 [1970]: 280).

La transgresión ejemplar del protagonista se realiza después de la muerte de Arminda, la lavandera de la familia. En la capilla Julius se acuerda de los entierros de su padre y de Bertha, el ama de su hermana. Cinthia había notado la diferencia entre los dos sepelios, preguntando a su madre por qué el ataúd de Bertha fue sacado por la puerta de servicio si el de su padre fue cargado por la puerta principal de la mansión. Con la meta de evitar la repetición de esta injusticia, Julius comienza a cerrar y abrir todas las puertas del “palacio” hasta que el caos surgido obliga a los cargadores llevar el ataúd de Arminda por la puerta

principal. En el momento en que Juan Lucas se da cuenta de estas maniobras subversivas ya es tarde para impedir las y protestar contra quien había cambiado sus instrucciones.

Un mundo para Julius termina con la traumática pérdida de la inocencia del protagonista y su entrada en la adolescencia. Una semana antes de cumplir los once años Julius se entera de que Vilma, su ama querida, fue encontrada por su hermano Bobby en un prostíbulo limeño. Este conocimiento le atormenta tanto que se siente perseguido por un globo enorme. Asfixiado por este globo que se infla cada vez más y le aplasta, estalla en un “llanto largo y silencioso, llenecito de preguntas” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 593). El desenlace abierto sugiere que, perdida su inocencia y acaso su sensibilidad, Julius se acostumbrará poco a poco a los parámetros de Susan y Juan Lucas, incorporándose en su mundo.

La primera novela de Bryce Echenique pone de relieve las limitaciones del rol intermediario de Julius quien, situado en la frontera entre las dos secciones de la mansión oligárquica y –metafóricamente hablando– de la sociedad limeña, trata de unir las a través del entendimiento de ambas partes. La marginalidad del protagonista y los símbolos de comunicación en *Un mundo para Julius* como, por ejemplo, las escaleras y puertas han sido resaltados por la crítica literaria⁶⁶. Desde su posición marginal, según el narrador siempre parado de espaldas, Julius hubiese deseado relaciones humanas más justas. En su lucha cotidiana por un mundo más igualitario, atraído además por lo desconocido y prohibido, el protagonista infantil traspasa ciertas fronteras sociales. Como bien dice González Vidal la transgresión es una de las causas de la marginalización de Julius, un niño peligroso para el orden adulto:

[...] el orden establecido sólo puede preservarse a través de la obediencia y del conformismo. Cualquier tentativa de iniciativa personal que esté en función de rebasar estos límites, representa una alteración y, en consecuencia, una ruptura –aunque sea parcial– del individuo con ese orden. [...] el individuo, al transgredir las normas establecidas, corre el riesgo de un eventual rechazo de quienes representan ese orden, al que sin embargo permanece atado por el origen (González Vidal 1997: 123-124).

66 José Luis de la Fuente señala que “[l]a escalera es un lugar simbólico de extraordinario interés. Su carácter de ascensión, de maduración sexual y comunicación entre dos mundos, se repite a lo largo de la novela” (Fuente 1994: 62-63) Juan Carlos González Vidal subraya la posición marginal de Julius y su maniobra transgresora después del fallecimiento de Arminda: “El estatuto marginal del protagonista se manifiesta a lo largo de todo el libro debido a que su itinerario está determinado por la transgresión. Otro ejemplo ilustrativo es el episodio de la muerte de Arminda, la lavandera, cuyo ataúd es sacado por la puerta principal y no por la de servicio por una artimaña de Julius” (González Vidal 1997: 124).

Aunque Julius se empeña en establecer una comunicación entre los mundos opuestos, no logrará conciliarlos. Su llanto lleno de preguntas al final de la historia simboliza su impotencia frente a la reconciliación de los espacios sociales. La desilusión de la explotación y la violencia ejercida por su mundo le arroja de manera cruel en la adolescencia.

A primera vista las novelas *Un mundo para Julius* y *Casa de campo* son muy diferentes. Mientras que la de Bryce Echenique carece de supuestas intencionalidades políticas, la de Donoso requiere una lectura política⁶⁷. Por otra parte, las novelas están ubicadas en distintos contextos históricos y geográficos. La historia de *Un mundo para Julius* tiene un referente extraliterario que remite a los inicios de la segunda mitad del siglo XX, mientras que la acción de *Casa de campo* transcurre en un lugar imaginario en las últimas décadas del siglo XIX⁶⁸. Pese a estas obvias diferencias ambas novelas muestran una configuración espacial similar, en la que los personajes infantiles y sus transgresiones juegan un rol primordial. Igual que el “palacio” de *Un mundo para Julius*, la casona de la novela de Donoso se caracteriza por su división en secciones para la familia y la servidumbre. Asimismo, sendas casas sirven a las familias oligárquicas para aislarse del mundo exterior. Pero más que la mansión limeña, la casa de veraneo de los Ventura parece una fortaleza: una reja de 18.633 lanzas debe defender a la familia de los “nativos” que viven al otro lado. Los antepasados de los Ventura habían sometido a los “nativos” y utilizado sus armas –las lanzas– para construir la reja que circunda la mansión. Por lo tanto, la reja no sólo funciona como defensa del mundo exterior sino también como símbolo del dominio de los Ventura sobre los “nativos”. Desde el punto de vista de los Ventura el “nativo” es un “[...] ser de otra raza, habitante de un estadio inferior del desarrollo humano, antropófago, caníbal, salvaje, [...]” (Donoso 1978: 221). Solamente dos niños de la familia Ventura, Amadeo y Wenceslao, no

67 De hecho, la *Casa de campo* –una novela muy compleja– exige, entre otras lecturas, una interpretación política. Ella descubre la evidente dimensión alegórica que se refiere al contexto histórico del corto gobierno de Salvador Allende, el sucesivo golpe de estado en 1973 y, por ende, el régimen dictatorial de Augusto Pinochet. En esta alegoría socio-política Adriano Gomara, el padre de Wenceslao, representaría a Allende, los sirvientes corresponderían a los sectores conservadores, militares que, apoyando a la oligarquía se convierten después del golpe en los esbirros del orden dictatorial, y el Mayordomo desempeñaría el papel del dictador Pinochet, para mencionar sólo algunos de los personajes y su función metafórica. El primero en destacar la dimensión alegórica fue Luis Iñigo-Madrigal con su artículo “Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*)”, publicado en la revista *Hispanérica* en 1980 (Murphy 1992: 15). La lectura que nos interesa aquí es la que sitúa la novela en el contexto de la narrativa dedicada a evocar la decadencia de la oligarquía hispanoamericana. Igual que las familias de las otras novelas de nuestro *corpus*, los Ventura rechazan la modernidad tratando a toda costa de mantener el orden tradicional. Así, los “nativos” que trabajan en las minas de oro de la familia son obligados a labrar las láminas de oro a mano. Y, con excepción de los padres de Mauro quienes hablan el idioma de los extranjeros y negocian con ellos, los Ventura evitan cualquier contacto con los foráneos.

68 El tiempo de la historia nunca se precisa pero algunas indicaciones como, por ejemplo, el tren de Marulanda a la capital y la moneda chilena “Coronas” apuntan a las últimas décadas del siglo XIX. El primer ferrocarril chileno data de 1885 (Koerber 1996: 89).

creen en la antropofagia de los “nativos”, un mito divulgado por los adultos para controlar y dominar a los hijos⁶⁹. Wenceslao es el único niño que conoce a los “nativos”, pues su padre, un médico, le había llevado al caserío donde viven. Gracias a esta experiencia personal, Wenceslao puede formar su propia opinión sobre los “nativos”, independizándose de los prejuicios de los adultos.

Al contrario de Julius, un personaje infantil cuidadosamente elaborado, los niños del universo narrativo de Donoso son personajes emblemáticos⁷⁰ que carecen de profundidad psicológica⁷¹. No obstante, cabe mencionar que los niños más importantes, Wenceslao y Mauro, sobresalen de los otros 31 primos. Wenceslao, de cierta manera el protagonista de la novela⁷², se diferencia de los demás por su capacidad de razonamiento y crítica. A él se le puede considerar el personaje infantil subversivo *par excellence*. Él desmantela el mito de los antropófagos y, por consiguiente, mina la autoridad de los adultos. Una vez deconstruido el medio de control más eficaz de los adultos, el orden cultural establecido por ellos se ve severamente cuestionado. No por nada, un sirviente de los Ventura describe a Wenceslao como “el más peligroso de todos los niños porque es el que discrimina, piensa, y critica” (Donoso 1978: 295). Mauro, otro chico racional, se define por su espíritu moderno y su interés en estudiar ingeniería⁷³. A los diez años cuenta las lanzas de la reja de los Ventura. Desde entonces vive fascinado con la reja, a pesar de que –o más bien justo porque– sus padres quieren que se olvide de ella. Cuando nadie lo vigila, Mauro examina la reja, “recorriendo con sus dedos cada una de las varillas” hasta que un día logra soltar una lanza (Donoso 1978: 107). Lo que empieza como un simple juego se convierte en una obsesión. Primero solo y luego junto con sus tres hermanos menores, sacan una por una las lanzas. Miran por el boquete y salen a la llanura, pero luego regresan y reponen las lanzas a su lugar. El objetivo de su empresa es “derribar la empalizada de la familia, aunque quedara en su sitio” (Donoso 1978: 117). Hasta el día de la excursión de los adultos, cuando los niños

69 Amadeo le cuenta a Wenceslao que una prima le estaba besuqueando y diciéndole que le iba a comer. A consecuencia de esto, Amadeo concluye: “Es antropófago, Wenceslao, convéncete, ellas y no los nativos son los verdaderos antropófagos...” (Donoso 1978: 129). En la escena que sigue, Wenceslao explica a sus primos el origen y el objetivo del mito: “Los antropófagos no existen, de modo que no hay nada que temer. Son una ficción con que los grandes pretenden dominarnos cultivando en nosotros ese miedo que ellos llaman orden. Los nativos son buenos, [...]” (Donoso 1978: 130).

70 Es así como el narrador lo plantea: “Es que Wenceslao, igual que mis demás niños, es un personaje emblemático” (Donoso 1978: 372).

71 Según Donoso, “[l]os seres [de *Casa de campo*] no son sicologizables, son símbolos” (Donoso entrevistado por Z. Nelly Martínez en 1978, citado en Sarrochi 1992: 232).

72 Dice el narrador: “[...] Wenceslao, que en cierto sentido es mi héroe, [...]” (Donoso 1978: 372).

73 Tanto Mauro como sus hermanos son considerados como modernos: “Mauro, Valerio, Alamiro y hasta el pequeño Clemente no tardaron en adquirir un estilo tan distintivo que les valió la reputación de tener costumbres ‘muy modernas’, palabras que los coronaban con una suerte de llamita pentecostal” (Donoso 1978: 115).

quedan solos en la casa de campo, han soltado 33 lanzas. La coincidencia de las 33 lanzas libres y los 33 primos encerrados desconcierta a Mauro, y “[...] tuvo que recordarse a sí mismo que era un espíritu racional: iba a ser ingeniero. Despreciaba la magia, la astrología, la numerología [...]” (Donoso 1978: 120). Al retomar su actividad, Mauro y sus hermanos se dan cuenta que las demás lanzas salen con facilidad: “[...] iban cayendo las lanzas del inmenso cinturón de hierro y oro que formalmente los defendía de la llanura”. En este momento llegan los otros primos para unirse al “vértigo irracional”, “destruir el límite” y entrar a la “inmensidad de la llanura”. Wenceslao les explica luego que los “nativos” habían soltado las lanzas desde hace años, y que sólo habían dejado 33 para que los primos las sacaran en señal de alianza (Donoso 1978: 125-130). El derrumbe de la reja, cuya función central en la historia es subrayada por el narrador⁷⁴, suprime la frontera física y simbólica entre los habitantes de la casa y el exterior. Nada impide ya la sublevación de los niños y los “nativos”, quienes empiezan a dismantelar el orden establecido por los Ventura. La apertura de la reja, que antes sólo consistió en una liberación intelectual y teórica, ahora se transforma en una posibilidad de libertad.

En *Casa de campo* queda patente que los personajes infantiles capaces de reflexionar y dudar resultan peligrosos para los adultos, pues ellos socavan, a través de sus actos subversivos y sus transgresiones, la autoridad de sus padres. Lidia, una de las adultas de la familia Ventura, ejemplifica el temor de los padres cuando ella instruye a los sirvientes sobre cómo debían tratar a los niños:

Éstos [los niños], les aseguraba en su arenga, eran sus enemigos, empeñados en su destrucción porque querían destruir todo lo estable por medio de su cuestionamiento de las reglas. Que los sirvientes quedaran alertados sobre la brutalidad de seres que por ser niños aún no accedían a la clase iluminada de los mayores, capaces de todo con tal de abusar, desobedecer, ensuciar, reclamar, destruir, atacar, minar la paz y el orden mediante la crítica y la duda, y aniquilarlos a ellos, los sirvientes, por ser guardianes, justamente, de este orden civilizado, tan venerable que desafiaba toda crítica (Donoso 1978: 39).

Vale resaltar la ironía en el discurso de Lidia. Según ella, los niños son seres brutales y desobedientes que perturban el orden civilizado establecido por los adultos. Pero nosotros, los lectores, ya nos hemos enterado de que en realidad son los adultos los que se caracterizan por sus prejuicios y su afán de discriminar a quienes consideran inferiores. No son ellos, los que

74 El narrador se refiere a la reja como “aquello que quiero colocar como símbolo al centro de mi historia” (Donoso 1978: 104).

representan un pensamiento ilustrado, racional y moderno, sino los niños con su capacidad de pensar, cuestionar y criticar.

Hay que recordar aquí otras desobediencias y transgresiones de personajes infantiles cuyo resultado es, sin embargo, de diferente índole. El insignificante acto subversivo cometido por la niña en *Balún Canán* se convierte en una pesadilla en el razonamiento infantil. A raíz de un cuento sobre un muchacho malcriado que se muere porque comulga pese a sus travesuras, el niño Mario teme comulgar. Para evitar la comunión y ayudar a su hermano, la niña esconde en su presencia la llave del oratorio. Poco después, Mario se enferma de apendicitis. Ambos niños –Mario en sus fiebres y la niña en su vigilia– sienten remordimientos por haber escondido esta llave. No obstante, la niña se resiste a devolver la llave. Prefiere que los adultos piensen que Mario fue el culpable. Cuando Mario fallece ella es abatida por sentimientos de culpa y no quiere ver el cuerpo de su hermano: “Porque no es Mario, es mi culpa la que se está pudriendo en el fondo de ese cajón” (Castellanos 2002 [1957]: 282).

En cambio, los hijos Cibils de *La caída* (Guido, 1956) son *enfants terribles* muy similares a los niños Ventura. Huérfanos de padre y con una madre enferma que desde hace años no se levanta de la cama, ellos tienen su propio modo de vida, comportándose ya como adultos. Son ellos los que informan a la protagonista Albertina sobre la “vida de los adultos”, ellos parecen saberlo “todo”. Un día, cansados de la inercia e indiferencia de su madre, la encierran en su cuarto y la dejan morir. Según la perspectiva de Albertina los niños Cibils son maliciosos, pero desde el punto de vista del tío Lucas, “[e]llos no pueden pecar, son libres; no saben lo que es no ser libres, han vivido solos demasiado tiempo. No tienen amigos, no tienen a nadie” (Guido 1981 [1956]: 159). Tanto ellos como los niños Ventura fueron comparados por la crítica con antecedentes literarios. En la opinión de Joan Clifford, los niños Cibils evocan reminiscencias a los personajes infantiles salvajes, amorales de Jean Cocteau o de *The turn of the screw* (1898) de Henry James (Clifford 2001: 131). Para Sarah E. King, el abandono de los primos Ventura a causa de la excursión de los mayores muestra un evidente paralelismo con la situación de los niños de *Lord of the flies* (1954), la primera novela de William Golding, que se ven obligados a organizar una sociedad sin adultos.

La postura moderna y crítica de los personajes infantiles puede ser interpretada como una alternativa al encierro de una clase social trasnochada, incapaz de vislumbrar una sociedad abierta e integral. Es en esta actitud en la que –pese a sus diferencias– *Las memorias de Mamá Blanca*, *Un mundo para Julius* y *Casa de campo* concuerdan. Sin embargo, sería equívoco sobreestimar el significado de las subversiones infantiles en estas novelas. Si bien

los personajes infantiles desconocen las fronteras sociales y cuestionan el orden establecido por los adultos, no pueden aún adoptar el papel de un sujeto revolucionario. Mientras que sus actos rebeldes no trascienden el microcosmos del universo familiar, sus pequeñas subversiones revelan, más bien, una dimensión lúdica. Sin lugar a dudas, las transgresiones cometidas por las niñas de la hacienda azucarera Piedra Azul, Julius y los dos muchachos Ventura descubren un estrecho vínculo con el juego, un elemento fundamental en la vida infantil. Según el ensayo *Oasis de la felicidad, pensamientos para una ontología del juego* (1966)⁷⁵ del filósofo alemán Eugen Fink, el “juego es un hecho familiar y habitual del mundo social. [...] Y en ello, el individuo no se encuentra encerrado y enclaustrado en su individualidad, sino que en el juego tenemos conciencia del contacto colectivo con el prójimo con una intensidad especial” (Fink 1966: 7). En este sentido, los personajes infantiles en su papel de jugadores muestran una preocupación social que va más allá del entorno restringido de sus respectivas familias. Contrastando con la actitud cerrada de los personajes adultos, la suya les incita a entablar –de manera lúdica– relaciones con los seres humanos que viven detrás de los muros y rejas de sus casonas. Inconscientemente, los personajes infantiles captan la verdadera significación del juego, entendido por Fink como “un libre vagabundeo por el amplio reino de la fantasía y de las posibilidades vacías, como una fuga de la oposición de las cosas hacia el sueño y la utopía” (Fink 1966: 9). En el mundo utópico del juego infantil no existen barreras físicas ni simbólicas. La fantasía es capaz de destruir cualquier frontera, permitiendo ese “libre vagabundeo” del que habla el filósofo alemán. Asimismo, los conflictos sociales del universo adulto se desvanecen en los sueños y juegos de los niños. Sus prácticas lúdicas les sugieren un mundo más justo, muy ajeno al entorno real de sus padres. Al contrario de los mayores, quienes permanecen estancados, sin vitalidad y dinamismo en un presente monótono, aburrido, los personajes infantiles viven la intensidad de cada instante. Es este presente lúdico el que inspira la metáfora “oasis de la felicidad” acuñada por Fink:

El juego tiene –en relación con el curso vital y su inquieta dinámica, su oscura inseguridad y su futurismo acosante– el carácter de un ‘presente’ tranquilizador y un sentido autosuficiente, es semejante a un ‘oasis’ de felicidad que nos sale al encuentro en el desierto de nuestra brega por la felicidad y nuestra búsqueda tantálica (Fink 1966: 14).

Si los personajes adultos viven cautivos del pasado y temerosos del futuro, no gozando del presente, el juego ofrece a los niños un presente muy intenso. Cabe señalar que este

75 El ensayo fue publicado en 1957 con el título *Oase des Glücks: Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*.

presente es ambiguo e inquietante. El niño en su rol de jugador vive en dos dimensiones: con facilidad puede transitar de la esfera lúdica a la esfera real y viceversa. Perdida la facultad de diferenciar la realidad de la apariencia, un loco ya no es capaz de transitar entre las diferentes dimensiones de la existencia. Los niños, en cambio, son plenamente conscientes de la ambigüedad del juego, en la que el juguete constituye un factor primordial: “El niño que juega vive en dos dimensiones. Lo lúdico del juguete, su esencia, radica en su carácter mágico: es una cosa de la escueta realidad y, a la vez, posee otra ‘realidad’ misteriosa” (Fink 1966: 20). Es así como Mauro percibe su juego con las lanzas. Por un lado, su curiosidad de investigador lo motiva a contar las lanzas de la reja y, por otro, su afán lúdico lo induce a convertir la lanza “real” en Melania, su prima adorada. Maniobrando con “Melania-lanza”, Mauro pasa de la esfera científica, exploradora a la dimensión lúdica donde la lanza “real” se transforma en el juguete “mágico” con su propia vida y dinámica:

Melania-lanza era la cuarta situada después de la tapia de las cuadras, al fondo del parque, donde toda una sección de la reja quedaba oculta tras el seto de mirtos recortados en forma de almenas. [...] Durante todo un verano cavó y rompió para ‘obtener’ a Melania, [...]. Hasta que por fin, una tarde, logró que Melania-lanza se moviera: la sintió avivarse casi animalmente gracias a la fuerte ternura de sus manos, la sintió responder a lo que en él era verdad, hasta que por fin la alzó, libre ya, individualizada, independiente de la serie, para yacer juntos, agotados y felices, en el pasto (Donoso 1978: 109).

En el juego de Mauro la lanza adopta dos papeles: uno como la lanza “real” que, una vez sacada, promete la libertad y el otro como el juguete que sustituye a la prima amada. Sin mayor dificultad, Mauro manipula su juguete según sus necesidades. Al mismo tiempo que saca la lanza para ver el infinito por el boquete de la reja mantiene un diálogo imaginario con su prima Melania, yaciendo en sus brazos. De su realidad física, la lanza pasa a su dimensión misteriosa, sólo existente en la fantasía del jugador.

El afán lúdico por conocer otros mundos más allá de los muros y las rejas de las casonas familiares lleva a los personajes infantiles a romper las normas establecidas por los adultos. Los padres pueden temer los actos subversivos de los niños, pero los tienen que tolerar porque se mantienen en el ámbito del juego infantil. En cambio, las infracciones cometidas por los personajes adolescentes, sobre todo por las muchachas, no pueden ser permitidas por la moral adulta. Las jóvenes pagan su rebeldía –siempre vinculada a un acto sexual– con una tragedia personal. Recuérdese que la transgresión de Ana Castro de *La casa del ángel* (Guido, 1954) acaba en una violación. Abusada por un correligionario de su padre,

Ana Castro es condenada a una existencia dominada por la soledad y la falta de libertad. Igual que Ana, Laura Lavigne de *La mano en la trampa* (Guido, 1961) es castigada con el encierro por su entrega sexual. Aunque ambas muchachas adoptan por momentos un papel activo dentro del orden social, ellas terminan en una posición subordinada. Lejos de convertirse en un sujeto autónomo, las dos jóvenes permanecen en la absoluta pasividad. Ni la escritura, idónea para ofrecerles un espacio propio, ni sus iniciativas eróticas logran librarlas de las constricciones familiares. Los dos textos de Beatriz Guido señalan que los actos emancipadores de personajes adolescentes femeninos vienen siendo sancionados con severidad. Encerrada la una, loca la otra, las protagonistas de *La casa del ángel* y *La mano en la trampa* son privadas de cualquier perspectiva para el futuro.

Asimismo, los juegos comprometedores de Elisa y Gustavo Cambón, los protagonistas jóvenes de *La invitación* (Guido, 1979), desembocan en un final fatal. A su manera, tanto Elisa como su hermano Gustavo intervienen en el negocio sórdido de su padre para escapar de su aburrimiento. El señor Cambón, un oligarca terrateniente y exportador de cemento a Chile, invita a Julián Sánchez a Las Alondras, la estancia familiar en la Patagonia, con el objetivo de comprar armas a su invitado. Gustavo, el hijo mayor que cumple a la vez el rol de protagonista y el de narrador, se siente como “protagonista de la Resistencia francesa” (Guido 1979a: 141)⁷⁶. Quiere manipular los quehaceres oscuros de su padre a pesar de ser consciente de que el “gran titiritero” es Cambón (Guido 1979a: 159). Elisa, la hija preferida de su padre, se deja conquistar por el invitado quien se enamora de ella a primera vista.

Debido a las intensas lluvias y la consiguiente “condena del encierro” (Guido 1979a: 37), se tiene que aplazar la caza del ciervo colorado, el supuesto motivo por el cual Julián Sánchez llega a Las Alondras. Como pasatiempo, la familia Cambón mira con el invitado, muy parecido a Humphrey Bogart, la película *Casablanca*. Después de dos atentados fracasados contra Julián Sánchez, los hijos Cambón temen cada vez más por el destino de su invitado. Los cuatro se han encariñado con él y, por lo tanto, perciben el inminente peligro en que se halla:

Los tres y tal vez la pequeña Inés, veíamos en Julián un hombre que ya nos pertenecía, enredado en una trampa que sólo nosotros podíamos adivinar. Ni siquiera podía librarse de ella. Ya no

76 Es interesante notar que Gustavo Cambón se ve a sí mismo como “relator y espía”. Alternando la narración entre primera y tercera persona, él confirma su papel de narrador y protagonista: “Me siento espía y protagonista [...]. Se mezcla en mí el relato en tercera persona y éste en primera. [...] No quiero verme, porque soy consciente que el relator es un espía despiadado y no quiero tenerme lástima. Profesional, delator del secreto de las almas” (Guido 1979a: 111).

podía huir y para poder hacerlo debía llevar la trampa consigo. Con nosotros dentro de ella (Guido 1979a: 148)⁷⁷.

En la madrugada posterior a su encuentro íntimo con Elisa, poco después de haber dado una respuesta negativa a Cambón –Julián no quiere venderle armas, ya no quiere participar en negocios turbios que causan guerras entre hermanos–, el invitado entra en la trampa. Como los animales en celo, que son cazados en la época de la brama, Julián Sánchez es asesinado en el mismo momento en que lanza un tiro contra un ciervo colorado. El caño de su propia escopeta había sido obstruido a propósito por Ladillo, el sirviente de la familia.

Este desenlace violento pone de manifiesto que los juegos transgresores de los jóvenes Cambón no logran cambiar los planes de su padre. Sus actos subversivos son ineficaces contra el orden adulto. El verano de 1973 finaliza con un crimen, pese a los intentos de estos muchachos adolescentes que en vano habían tratado de manipular el proyecto fatídico de su padre. Si una última chispa de inocencia infantil había perdurado en ellos, ésta se esfuma con la muerte de Julián Sánchez. *La invitación*, concebida como una novela policial⁷⁸, termina con un epílogo donde se explica cómo Juan Perón regresa el 20 de junio de 1973 al país. Se constata lacónicamente que las consecuentes masacres de jóvenes hubiesen contado con más muertos, si todas las armas hubiesen llegado a su destinatario.

La diferencia entre los juegos subversivos de personajes infantiles y figuras femeninas adolescentes queda patente en *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924), la primera novela de Teresa de la Parra. María Eugenia Alonso, la protagonista-narradora, una mujer joven que acaba de cumplir dieciocho años, es forzada –por falta de recursos económicos– a regresar a Caracas tras una larga estadía en Europa. El contraste entre su efímera libertad europea y su posterior encierro en la casa de su abuela materna no podría ser mayor. Además, María Eugenia se entera de que la fortuna de su difunto padre se había disipado desde hace tiempo. De la riqueza de los bisabuelos Alonso no queda nada. El tío Eduardo, en su función de administrador de la hacienda San Nicolás, ha robado la herencia de su sobrina. María Eugenia se encuentra de repente en la absoluta pobreza y dependencia. Confinada a su cuarto en la casa de la abuela, la joven lucha contra el aburrimiento escribiendo, primero una carta a su amiga Cristina y luego un diario. La

77 Cabe señalar que Beatriz Guido retoma aquí el tópico de la trampa y la trampera que se debe llevar para escapar del encierro, ya expuesto en su relato largo *La mano en la trampa* (1961). Véase las consideraciones al respecto en el capítulo 3.2 de este trabajo.

78 En repetidas ocasiones, Gustavo se refiere a sí mismo como un “protagonista de una novela policial” (Guido 1979: 124) o un “protagonista y relator de un film policial” (Guido 1979a: 127).

escritura le invita a construir un lugar propio, un espacio de distracción e independencia que su entorno social le niega. Sin embargo, aparte del refugio solitario de la actividad creativa, la joven protagonista se ve obligada a resignarse a una vida pasiva, al margen de cualquier iniciativa autónoma. Su única opción de romper las restricciones familiares es un matrimonio por conveniencia. El primer pretendiente, Gabriel Olmedo, un empresario de abolengo, no sólo inspira la fantasía romántica de la joven sino también sus deseos emancipadores. A través de Mercedes Galindo, una amiga de la familia, María Eugenia llega a conocer a Gabriel Olmedo. Gracias a las reuniones sociales en casa de Mercedes la joven entra en contacto con mundos opuestos a los de su familia. Tanto Mercedes como Gabriel personifican el pensamiento progresista de un país moderno, vinculado al auge petrolero. La abuela de María Eugenia, una representante de la mentalidad trasnochada de la oligarquía decadente, desaprueba la relación amistosa que se establece entre su nieta y Mercedes. Temiendo la rebeldía de su nieta, la abuela decide llevarla a la tranquilidad del campo.

Durante una prolongada temporada en la hacienda San Nicolás, María Eugenia ensaya lúdicamente la coquetería con Perucho, su primo menor. Como la lanza de Mauro, Perucho cumple dos roles en el juego de la adolescente: por un lado, el primo le sirve a María Eugenia como admirador “real” que le acompaña a caballo y le ayuda a transformar las tardes ociosas de la vida campestre en placenteros momentos. Por otro lado, Perucho se convierte en el juguete de la prima mayor que reemplaza al pretendiente ausente:

Pero desde el día en que María Antonia dijo por primera vez aquello de: “¡Qué feas y peligrosas me parecen esas intimidades con los muchachos varones!”, sin saber por qué, Perucho comenzó a tener a mis ojos un inmenso interés; su presencia fue para mí la presencia animada del amor, y así como los niños juegan con sus trenes y sus muñecos de juguete disfrazándolos de realidad con la imaginación, yo me puse desde entonces a jugar con Perucho, como si éste fuese mi juguete y también lo disfracé de realidad, porque en mi imaginación se me ocurrió convertirlo en Gabriel (Parra 1982: 150).

María Eugenia utiliza a su primo Perucho como un muñeco. Según sus caprichos, el primo le vale como medio para aliviar su aburrimiento o como sustituto del pretendiente adorado. A su gusto, María Eugenia desplaza la frontera entre la dimensión “real” del niño y la visión inspiradora de Gabriel Olmedo que sólo existe en su imaginación. Sin embargo, el juego de la adolescente difiere del de Mauro. En su papel de jugadora, María Eugenia se halla en el limbo entre la niñez y la edad adulta. Maneja su juguete igual que Mauro, pero al contrario de éste, la adolescente es plenamente consciente de su quehacer lúdico. Éste le sirve

como subterfugio para acceder a una vida independiente y libre, prohibida por su familia. La joven reflexiona sobre la doble función que su primo cumple en el juego. Su razón adulta le permite analizar el muñeco y, por lo tanto, el juego se encuentra en otro nivel. La noción inocente que caracteriza el juego infantil se pierde. Mas, la mayor diferencia entre el juego de Mauro y el de María Eugenia reside en el juguete mismo. Mientras que Mauro se entretiene con un objeto, María Eugenia juega con un ser humano, un varón. El juego de la adolescente cobra, entonces, otra dimensión, una dimensión más seria y mucho más peligrosa que la del juego infantil de Mauro. Aunque el juego de María Eugenia sólo provoca, pero no traspasa los límites de la moral adulta, su tía María Antonia desconfía de “esas intimidades con los muchachos varones”. Los adultos saben que los pasatiempos lúdicos de las adolescentes siempre están relacionados con transgresiones eróticas y/o sexuales. Es por ello que el orden adulto no tolera los juegos ambiguos de las muchachas jóvenes.

La función intermediadora que los personajes infantiles desempeñan en *Las memorias de Mamá Blanca*, *Un mundo para Julius* y *Casa de campo* es imprescindible para establecer el vínculo entre el universo herméticamente cerrado de la oligarquía decadente y el espacio abierto de los otros sectores sociales. Desde pequeños, los niños muestran una fascinación por escaleras, puertas y rejas. La sensibilidad infantil ignora barreras físicas o simbólicas y, una vez abiertas las puertas o derribadas las rejas, los niños penetran el mundo de los peones, empleadas domésticas, obreros, mendigos o “nativos”. Llama la atención que Bryce Echenique y Donoso caracterizan los personajes infantiles masculinos y sus actos subversivos por su vigor y eficacia. Algunos de los personajes infantiles femeninos, en cambio, son descritos como hipersensibles y enfermizos. Es más, mientras que los niños pueden llevar a cabo sus actos rebeldes sin ser sancionados, las niñas pagan sus transgresiones con enfermedades, sentimientos de culpa o incluso con la muerte. Acordémonos que Cinthia, la hermana mayor de Julius que había organizado un entierro simbólico a su ama Bertha, muere al inicio de la novela. Arabela, la niña intelectual de *Casa de campo*, la única que se da cuenta de las desapariciones de sus primos bajo el régimen de los sirvientes, fallece mientras que Wenceslao sobrevive. La mayor transgresión de *Casa de campo*, cometida por la pequeña Mignon al sacrificar a su hermana mayor, con el objetivo de ganarse el afecto de su padre, también termina con la muerte. El padre, horrorizado por el acto de su hija menor, la mata.

Por último, el acto subversivo de la niña de *Balún Canán* le genera tantos sentimientos de culpa que ella se cree responsable de la muerte de su hermano menor.

Es preciso resaltar la diferencia entre las transgresiones de los personajes infantiles masculinos y las infracciones contra la moral adulta de las figuras femeninas adolescentes. Los juegos de los personajes femeninos adolescentes resultan mucho más peligrosos para el orden establecido por los adultos que los pasatiempos inocentes de los niños. Como se ha visto en *La invitación*, el despertar sexual, las fantasías eróticas y el aburrimiento de una vida familiar demasiado restrictiva llevan a las adolescentes a traspasar las fronteras de la moral adulta. Los juegos ambiguos de las figuras femeninas jóvenes acaban, en la mayoría de los casos, en una tragedia personal. *La casa del ángel* y *La mano en la trampa* ponen de relieve que el orden adulto reprime cualquier acto emancipador de una mujer joven. Las protagonistas adolescentes de ambos relatos son condenadas a una existencia al margen de la sociedad, en el aislamiento y la absoluta pasividad. Tanto el encierro como la locura simbolizan la pérdida de la autonomía, tan anhelada por estas jóvenes. Aunque ellas, igual que María Eugenia de *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, tratan de alcanzar cierta independencia gracias a la escritura, el único espacio propio, no logran convertirse en sujetos autónomos. Para liberarse de las constricciones familiares y sociales tendrían que llevar la trampera consigo.

Regresando a las transgresiones de los personajes infantiles se puede decir que los escritores las utilizan no sólo para destacar el poder abusivo de sus padres, sino también para contrastar la vitalidad y curiosidad creativa de los niños con el estancamiento político y cultural de los oligarcas adultos. A propósito del rol transgresor y subversivo de los personajes infantiles en las novelas analizadas recordamos aquí las interpretaciones semánticas de la división espacial dicotómica de “adentro / cerrado *versus* afuera / abierto” propuestas por Jurij M. Lotman en su artículo “Sobre el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura” (1974). Dicotomías como nosotros *versus* ellos, élite *versus* pueblo, cultura *versus* barbarie y cosmos *versus* caos carecen de sentido en el universo infantil. Su percepción subjetiva y egocéntrica es inmune a todo tipo de cercos y límites. Al respecto de la frontera cabe señalar que es un elemento fundamental del metalenguaje espacial para la descripción de la cultura. Según Lotman, la frontera interrumpe la continuidad del espacio y sólo puede pertenecer a un ámbito, sea el interior o el exterior. No puede corresponder a ambos al mismo tiempo. La característica esencial de la frontera es su impermeabilidad. Parece que justo esto hace que en la literatura se hallen muchos tópicos de transgresión de fronteras (Lotman 1974: 357-359). Lotman encuentra en textos literarios tanto personajes

confinados a un determinado espacio –los personajes “típicos”, conformes con la cosmovisión existente–, como también personajes capaces de transgredir fronteras y destruir principios de clasificación dados (Lotman 1974: 347-348). Los personajes infantiles de *Las memorias de Mamá Blanca*, *Un mundo para Julius* y *Casa de campo* se sitúan en esta última categoría. Su afán transgresor se plantea como una alternativa a la actitud insensible y marginadora de los adultos, los personajes “típicos” que representan el orden tradicional establecido por las oligarquías respectivas.

El uso de la figura infantil sirve, como bien dice Itz'ar López Guil (2008) en su artículo sobre *Los niños tontos* de Ana María Matute, para descubrir facetas de la realidad social que los demás personajes no perciben. La mirada individual de los protagonistas infantiles se opone al punto de vista colectivo de un grupo de adultos u otros niños. Es decir, su visión contrasta con la actitud despiadada, explotadora, de los personajes oligarcas que asumen sin cuestionar el orden discriminador heredado. Desde su posición marginal, las perspectivas de Julius, el niño “parado de espaldas”, Wenceslao y Mauro, los primos “modernos” de *Casa de Campo*, permiten al lector conocer realidades ocultas, realidades vinculadas a la pobreza, la humildad, el caos y la tristeza. Los personajes adultos ignoran, deliberadamente o no, estos aspectos de la realidad, prefiriendo moverse en un universo asociado a la riqueza, la soberbia, el orden y la alegría superficial. Gracias a ciertas estrategias discursivas –la apropiación de la mirada de los no-privilegiados mediante el estilo directo libre y el distanciamiento de los personajes oligarcas a través del estilo directo, entre otros–, el lector siente empatía por la figura infantil y los mundos que se relacionan con ella. Lo que los adultos juzgan de manera negativa, cobra así un valor positivo.

Sin embargo, cabe subrayar que la función intermediaria de los niños es limitada. Los escritores pueden plantear su actitud dinámica, carente de prejuicios, como una alternativa a la inmovilidad y ceguera de sus padres, pero no pueden presentarlos como defensores de un cambio social. Los niños no podrían comprometerse en una empresa reivindicativa de mayor envergadura. La corta edad y su perspectiva subjetiva no les permiten distanciarse lo suficiente de la casa familiar para convertirse en “héroes” revolucionarios del “modo de producción” literario “realista” propuesto por Alejandro Losada Guido. Los personajes infantiles de las novelas analizadas coinciden, más bien, con los personajes “atípicos” que pueblan el “modo de producción” literario “subjetivista” según Losada, en oposición a los personajes “típicos” de la perspectiva “realista” que representan los intereses, conflictos y relaciones de una clase social particular (Losada Guido 1976: 169). Aunque capaces de transgredir fronteras, sus actos subversivos no alcanzan dimensiones significantes en el

mundo exterior. Es por ello que los autores finalizan sus relatos antes de que los niños pudieran transformarse en héroes más contundentes. Las novelas de nuestro interés concluyen al acabarse la niñez de los protagonistas o cuando se derrumba el orden de los mayores pese al empeño de los personajes infantiles. Si los pequeños, transformados en adolescentes, asumen o rechazan los valores de los adultos queda incierto.

Ahora, a parte de la función intermediadora que los niños cumplen en estos relatos ¿existen otras razones por las cuales varios escritores de nuestro *corpus* hayan elegido niños como protagonistas de sus novelas? Comparando el estudio de Rosemary Lloyd sobre los niños y la infancia en la literatura francesa del siglo XIX, que encuentra una relación directa entre una sociedad sujeta a cambios rápidos y la presencia de niños en las obras literarias (Lloyd 1992: 241), se podría plantear la hipótesis de que hay un vínculo estrecho entre el contexto social de la oligarquía decadente, que no se puede incorporar al rápido proceso de modernización, y la presencia de niños protagonistas en la narrativa hispanoamericana. Por ejemplo, la narrativa peruana de 1955-1970, años caracterizados por cambios sociales rápidos, muestra un verdadero auge de obras protagonizadas por niños y adolescentes (Luchting en Van den Bulck 1996: 24-25). Asimismo, López Guil asocia la enorme ocurrencia de figuras infantiles en los relatos españoles de los años 1950 a los desórdenes sociales en un contexto de posguerra y dictadura (López Guil 2008).

Por otra parte, desde el romanticismo, cuando surgió el interés por la niñez, se insiste en la actitud despreocupada de los niños hacia las restricciones autoimpuestas por la sociedad. Los románticos enfatizaron la afinidad entre los niños y los artistas por tener la posibilidad de evitar y destruir las normas establecidas. Los adultos ven a los niños como seres ambiguos. Ellos son, por un lado, creativos e inocentes y, por otro, seres física e intelectualmente incompletos, capaces de gran crueldad. Esta idea contradictoria sobre los niños conduce a una actitud ambivalente hacia ellos: los adultos intentan controlarlos y, a la vez, los tratan con mayor indulgencia que a sus pares (Browning 2001: 2-4). Mientras que los actos subversivos y las transgresiones de los personajes infantiles pueden ser efectuados sin mayores castigos, los de los adultos son sancionados de inmediato. La invasión de Santiago, el hermano mayor de Julius, en la sección de servidumbre y la consiguiente violación de la empleada doméstica Vilma, termina con la expulsión –una sanción injusta– de ella y el envío de Santiago a Estados Unidos. El contacto del padre de Wenceslao con los “nativos” tiene como consecuencia el encierro del “tío loco” en el torreón de la casa de campo. De la misma forma, los parientes de César Argüello de *Balún Canán* pagan sus contactos con los indios con la locura o la muerte.

Esta actitud ambivalente hacia la niñez no sólo se revela en el contenido de los textos sino también con respecto a su producción. Siendo adultos no logramos colocarnos en la piel de un niño y mientras somos niños –por lo general– no publicamos libros. La reconstrucción de la infancia resulta incompleta y parcial. Es más, parece un lugar común que nos referimos a la niñez con cierta idealización. José Donoso, al contrario de Alfredo Bryce Echenique y Teresa de la Parra, deconstruye los mitos relacionados con la infancia. En su trato poco sentimental del tema, nociones específicas de la niñez como la inocencia, la nostalgia y la esperanza vienen siendo subvertidas. La idealización de la infancia sólo se manifiesta en la búsqueda de un paraíso perdido –un vago recuerdo de la niñez– al que los adultos pretenden regresar el día de su excursión (King 1992: 61, 101-108). En cambio, la elección de niños como protagonistas ayuda a escritores como Alfredo Bryce Echenique y Teresa de la Parra a acercarse a situaciones liquidadas desde hace varias décadas. A través de la perspectiva de los personajes infantiles, estos autores pueden encubrir hasta cierto punto su posición ambigua frente al pasado relatado. La identificación con los niños –como en la tradición romántica– les permite oscilar entre una actitud crítica y una mirada nostálgica hacia la época aludida. Si bien desde un punto de vista ideológico se les puede atacar por su posición demasiado indulgente con la oligarquía, la crítica no puede juzgarlos demasiado severamente, pues los lectores, a su vez, simpatizan y se identifican con los personajes infantiles. Mediante su punto de vista, los lectores –acordándose de su propia infancia– también adoptan una postura nostálgica frente a cualquier hecho narrado.

Finalmente, es imprescindible señalar que en un nivel metaliterario el personaje infantil puede ser leído como figura del escritor. Sin lugar a dudas, las novelas analizadas establecen un paralelismo entre la sensibilidad infantil y artística. Los niños protagonistas, caracterizados por su conciencia libre de prejuicios sociales, económicos y raciales muestran la misma capacidad de pensar, dudar y criticar que los autores. Al igual que los escritores, quienes observan determinadas realidades para luego comunicarnos sus reflexiones a través de la obra literaria, los personajes infantiles nos descubren ciertas facetas de la realidad ocultas por los adultos. Su espíritu racional les induce a cuestionar y socavar el orden establecido. Como los autores, los pequeños se definen por su uso creativo del lenguaje, su curiosidad de explorar universos desconocidos, su indiferencia hacia las limitaciones de las normas sociales y sus sueños de mundos más justos. En este sentido, la mirada del escritor coincide con la de los niños protagonistas. Sus ocupaciones creativas se parecen: tanto la literatura como el juego infantil se nutren de experiencias personales ligadas a la transgresión de fronteras para construir sus universos imaginarios y utópicos. La creación literaria

comunica el mismo deseo de liberación e independencia que las actividades lúdicas de los niños. Por ende, ¿no es la búsqueda literaria –artística– un juego, un juego que brinda a su creador la posibilidad de transitar con facilidad entre la dimensión real y la imaginaria? Mientras que los niños se sirven del juguete, ese objeto mágico, perteneciente al mismo tiempo a la realidad aparente y a la fantasía, los autores se valen del lenguaje para circular entre una esfera y otra. Mediante el juego de las palabras, los escritores consiguen, además, abrir el acceso a dimensiones de la existencia veladas por convenciones sociales.

El anhelo de sobrepasar las barreras físicas y simbólicas impuestas por la sociedad gracias a la escritura cristaliza en los personajes femeninas adolescentes de novelas como *La casa del ángel*, *La caída*, *La mano en la trampa* e *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Ansiosas de desarrollar su propia identidad, producen textos de diversa índole, sobre todo diarios y cartas. El espacio de la literatura se convierte en el único lugar donde estas mujeres jóvenes, destinadas a una vida solitaria y pasiva, logran –aunque sólo momentáneamente– liberarse de las normas rígidas de un sistema patriarcal. En estas novelas, la escritura debe ser entendida como reivindicación feminista de autoras que se pronuncian sobre la situación de las mujeres en la primera mitad del siglo XX. El acto creativo de las protagonistas, al igual que sus transgresiones sexuales, remite a un intento de comunicación. Aunque tengan que resignarse a una existencia aislada –sus textos no encuentran destinatarios y sus actividades subversivas son sancionadas–, la escritura de estas adolescentes apunta a la significación de la literatura como recurso específico de la emancipación femenina. Apropiándose de la creación literaria, las mujeres obtienen un medio para comunicar sus visiones sobre la realidad.

3. Los personajes oligárquicos

3.1 Obsesiones y pasatiempos

En contraste con la creatividad, curiosidad y sensibilidad de las figuras infantiles, los personajes adultos se caracterizan por su languidez, indecisión y pereza. Ellos se dedican a jugar golf, frecuentar los diferentes clubes sociales, tomar aperitivos en bares de moda, comprar antigüedades y objetos exquisitos, bordar manteles, leer literatura francesa, etc. Sin cuestionar el orden socio-estético tradicional, adoptan la herencia cultural europea. Su fascinación por la cultura europea no sólo queda patente en su gusto literario, sino también en

sus vastas colecciones de arte clásico –originales o copias–, sus constantes alusiones al viejo continente y sus viajes a Europa. Los narradores nunca se detienen en describir las actividades económicas de los personajes privilegiados, si es que realizan alguna, más bien los presentan en su tiempo libre, en su ocio. El escenario narrativo abarca al lado de las mansiones oligárquicas los campos de golf, los hipódromos, los clubes exclusivos y los restaurantes suntuosos.

Es preciso anotar aquí que el estilo de vida de la oligarquía había cambiado en el contexto de la modernización y el crecimiento urbano a fines del siglo XIX. Las clases altas abandonaron sus casas en o cerca de la plaza central en busca de un ambiente más espacioso. El movimiento hacia fuera iniciado por las clases altas se aceleró pronto debido a la presión del crecimiento demográfico y la expansión de las clases medias y bajas en los centros urbanos. En Buenos Aires, las familias oligárquicas empezaron en los años 1890 a trasladarse hacia el norte para ocupar mansiones en el Barrio Norte. Hacia 1910, se mudaron a áreas residenciales más allá del Distrito Federal. En Lima se precipitó –con la apertura de la Avenida Arequipa en la década del veinte– el éxodo en dirección suroeste al Pacífico. Con el objetivo de respirar aire más saludable y obtener mayor privacidad, la élite santiaguina se movió por la misma época al este. Junto con el traslado de su residencia, la oligarquía modificó la apariencia y la estructura de sus casas. El estilo del patio –una reminiscencia de la arquitectura hispánica– dio lugar a modelos franceses, italianos, británicos y estadounidenses. Los ricos y, en especial, los nuevos ricos optaban por mansiones de varios pisos diseñados en París o Bruselas. Entradas grandes y balaustradas contribuían a una nueva sensación de espacio, ostentando al mismo tiempo la riqueza y el prestigio de sus habitantes. En el interior de las casonas se encontraban salones decorados con pesados tapices, muebles de brocado y sofás de satén. La mansión perdió mucho de su aspecto cerrado. A la par con estas mudanzas surgieron nuevos pasatiempos que, a su vez, requerían de más espacio como, por ejemplo, el golf, el rugby, el polo y el tenis, los deportes preferidos por las clases altas. Asimismo, los miembros de la oligarquía gustaron de salir en las tardes con el carruaje o el automóvil a dar un paseo por el parque de Palermo en Buenos Aires, el Paseo de Colón en Lima y la Alameda en Santiago (Scobie 1989: 257-258). Las novelas de nuestro *corpus* refieren estos cambios en el modo de vida de la oligarquía.

La afición por objetos exquisitos, un ambiente sofisticado y gustos refinados atraviesa como un hilo conductor *El incendio y las vísperas* (1964), la cuarta novela de Beatriz Guido. Tema central de dicho relato, que puede ser leído como continuación de *Fin de fiesta* (1958), es la desintegración física y moral de los Pradere, una familia oligárquica porteña, durante el

peronismo. La historia empieza el 17 de octubre de 1952, un día difícil para los Pradere ya que éstos se ven obligados a organizar su vida sin sus empleados. Estos últimos participan de las actividades que conmemoran las luchas obreras a favor de la liberación de Perón en 1945, mientras que sus patrones no saben cómo pasar el día sin los servicios de sus cocineras y lavanderas. La novela concluye el 15 de abril de 1953 cuando “hordas peronistas” (Guido 1985 [1964]: 183) saquean e incendian el Jockey Club de Buenos Aires, un suceso traumático para la oligarquía. Tras la profanación de su recinto adorado, Alejandro Pradere se suicida. Dos días después de su muerte, la familia recibe el decreto de expropiación de su estancia “Bagatelle”: la colaboración con el régimen peronista, tan despreciado por Alejandro Pradere, “ese hombre casi mítico, de fortuna incalculable, dueño de un feudo que abarcaba media provincia de Buenos Aires” (Guido 1985 [1964]: 120), había resultado fútil.

Tanto la estancia “Bagatelle” como la casa de la calle Schiaffino en Buenos Aires reflejan el ostentoso modo de vida de los Pradere. “Bagatelle” con sus 30.000 hectáreas de tierra es estimado el feudo más grande de la provincia, quizá incluso de todo el país. Para describir el casco, construido a fines del siglo XIX por el arquitecto y coleccionista Alejandro Pradere, se utilizan sinónimos como “castillo” o “palacio”. No sólo el nombre de la estancia –que remite a Bagatelle en el Bois de Boulogne– sino también el casco, su interior y el parque atestiguan la fascinación de sus dueños por Francia y, en general, por la cultura y el estilo de vida europeo. El narrador equipara el casco de “Bagatelle” con un castillo francés: “Todo el encanto de un castillo del Loire; su armonía, su gracia y su misterio, todo fue importado desde Francia” (Guido 1985 [1964]: 56)⁷⁹.

Vaya por donde vaya en “Bagatelle” y en la casa de la calle Schiaffino, uno se topa con obras de arte, sean reproducciones u originales, y objetos exquisitos⁸⁰. A la hora de la

79 En su estudio sobre la oligarquía liberal David Viñas resalta esta atracción por Europa: “[...] esa alusión a Europa y a los valores europeos era la referencia al seno de lo absoluto que iluminaba nuestra realidad inmediata y pedestre, y que por esa participación, de *unión* mística casi, se validaba ante sus propios ojos. Y por cierto que ese juego de referencias y validación no se daba sólo en la literatura: un código argentino existía más si se parecía al de Napoleón, un dandy criollo era mejor si lo imitaba a Disraeli, la casa de una estancia en Cañuelas era más confortable –más casa al fin– si estaba copiada de un *chateau* francés o de algún *cottage* británico [las cursivas son del original]” (Viñas 1975: 110).

80 Así se mencionan la “Diana Cazadora” de Bernini (Guido 1985 [1964]: 13); una colección de incunables (18); un encendedor con música que toca la Marcha de “Aída” (20); cuadros del pintor argentino Pueyrredón (24); una bañera de su abuela, labrada en mármol de Carrara, que Pradere había llevado al Jockey Club (28); las cuatro figuras mitológicas –el invierno, el verano, la primavera y el otoño–, reproducciones de las clásicas figuras atribuidas a Praxiteles que defienden la entrada del casco de “Bagatelle”; la carroza del general –el antepasado por excelencia– con toilette y litera; el juego de ajedrez en marfil, un regalo de la Infanta Isabel (57); candelabros de porcelana Capo-Di-Monte (75); el “David” de Michelangelo; los Picassos; los Pettoruttis; los Bracques; los Tintoretos; un crucifijo del siglo XVIII, en plata, con esmeraldas y rubíes (182); asientos Luis XV; vitrinas de cristal de Murano; alfombras persas; una reproducción de Caravaggio; cubiertos de plata y vermeille, la vajilla de Meisen y cristales de Bohemia (187). Igual que las residencias de la familia Pradere, *la casa* de la novela homónima de Mujica Láinez está plagada de esculturas, cuadros y objetos sofisticados, entre los cuales

expropiación, se les permite a los Pradere llevarse algunas pertenencias personales, el resto debe quedar en manos del Estado por ser considerado patrimonio histórico. Abatidos por lo que les está sucediendo, Sofía Pradere y sus hijos se contentan con ciertos objetos del difunto: su salto de cama de Aquescutum, sus útiles de afeitar, el frasco de perfume de cristal y carey, los envases de oro, su libro de direcciones, una *Historia de Arte* y el reloj musical de piedras preciosas que anuncia los mediodías con “La muerte de Isolda”. Con un comentario acerca de este reloj, el narrador cierra el relato sobre la decadencia de la familia Pradere: “En cualquier momento ‘La muerte de Isolda’ del reloj anunciará el mediodía de un otoño de 1953” (Guido 1985 [1964]: 188). La música dramática de Wagner acompaña el fin de una ilustre estirpe porteña cuya gloria corresponde ya al pasado.

Huelga decir que la exagerada devoción de Alejandro Pradere por la cultura europea y los objetos extravagantes alude al fetichismo de una clase social que vive a espaldas de su propia realidad nacional. El carácter fetichista de la afición de Pradere es enfatizado por el mismo narrador quien compara su ansia de conseguir antigüedades con el deseo sexual. La satisfacción de poseer el objeto deseado es efímera. Una vez en posesión de la preciosidad Pradere la encuentra insípida. El anhelo de la siguiente joya acaba de nacer. Mas, su sed por objetos exquisitos es insaciable:

Se detiene en los mismos anticuarios, todos los días, como si por la noche se engendrara el desprendimiento entre el objeto y su dueño. Busca lo inhallable, lo que existe de alguna manera en alguna casa de Buenos Aires. Algún mango de marfil o de coral, que le falta a su tetera pompeyana; el Thibon de Libian aquél, del período azul. Después que lo ha conseguido, en el instante mismo en que se produce el acto carnal entre el objeto y sus manos, después del dificultoso contacto y la ubicación en su casa o en Bagatelle, vendrá la tristeza de la realización amorosa. Y como un amante desesperado iniciará la búsqueda de algo que volverá a desear y ansiar con la misma intensidad. Muchas, muchas veces llegó a pensar que se trataba de una enfermedad en la que él se refugia, desesperadamente; es tan

destaca el techo italiano del comedor, pintado por el Signor Perelli y premiado en París en el salón de 1881. Otra exquisitez, según el joven Francis lo único significativo de la época de su abuelo, el senador, es el tapiz del siglo XVIII que muestra “El rapto de Europa”. Ese paño, tejido en la Manufactura de Beauvais, había pertenecido a duques europeos. El senador lo había adquirido en una subasta londinense en 1880. En la casa se encuentran, además, una gran variedad de estatuas de bronce y mármol, un jarrón de Sèvres de un metro cuarenta de altura y una pinacoteca que contiene, entre otros cuadros, una copia de la Antíope de Ticiano. De especial interés es el “cuarto japonés” de Clara. Allí abundan objetos excéntricos como, por ejemplo, los paneles decorados con geishas, las sombrillas de colores, los biombos con dibujos de dragones, farolitos, árboles enanos, teteras de esmalte, máscaras, Budas, pagodas de madera dorada y abanicos. Sólo el cuarto de su nieto Francis supera la extravagancia de Clara. En él se hallan muebles ingleses, globos terráqueos, exquisitas encuadernaciones del siglo XVIII, libros consagrados a la magia y al mundo de los espectros, cuarzos ahumados, ámbares, óleos poblados con ruinas fantásticas, medallas, una pequeña –en la mirada nostálgica de la casa-narradora “desagradable”– pintura cubista y las obras del Marqués de Sade.

profundo el placer que le produce ese encuentro y, a su vez, tan despiadado el olvido (Guido 1985 [1964]: 35-36).

El fetichismo de Pradere, esa pasión por coleccionar objetos sofisticados –según la teoría freudiana una consecuencia de su personalidad anal–, cristaliza en la relación íntima, incluso erótica, entre él y la “Diana de Falguière”, una estatua de mármol rosa ubicada en la entrada del Jockey Club. Pradere la suele adorar durante la siesta como si fuera su querida:

[...] la Falguière tiene el viento en los cabellos. Su sonrisa es más poderosa que la rigidez del mármol. Los senos pequeños, levemente inclinados, no demasiado erguidos; el vientre, de rítmica redondez, invitaba siempre a sus manos a sostenerlo. No se atrevía a confesarse que había llegado a soñar, soñar despierto, que se acostaba con ella. Sólo para eso: para colocar sus manos rodeando la pelvis; en ese hueco que dan en llamar las ingles. Necesitaba tocarla antes de entrar al Jockey, como quien busca el agua bendita antes de entrar a un templo (Guido 1985 [1964]: 28).

El día en que se incendia el Jockey Club la estatua cae por la escalera hasta la calle donde se halla Pradere. Según el narrador, en ese momento, junto a “su señor, su dueño”, la “Diana de Falguière” expira. Pradere la recoge del piso como si se tratara de un ser humano accidentado: “Allí está: boca abajo, con sus hermosas nalgas al aire, pateada, vejada. Pradere la toma en sus brazos y la cobija sobre su pecho” (Guido 1985 [1964]: 179). La intimidad cuasi-sexual entre la “Diana de Falguière” y Pradere es sugerida también en la escena cuando Inés encuentra el cadáver de su padre, quien se había quitado la vida después de la agresión de los peronistas en contra de sus bienes más apreciados. Inés descubre “un pedazo de mármol rosa aún tibio” que el difunto “ahora conserva entre sus manos” (Guido 1985 [1964]: 183). El narrador insinúa con la descripción de esta unión íntima entre una estatua de mármol y su admirador muerto que Pradere había conseguido establecer lazos afectivos más profundos con objetos exquisitos que con seres humanos. Sin la “Diana de Falguière” y sin el Jockey Club la vida de Pradere deviene vacía. La consecuencia lógica de su fetichismo exagerado es la muerte voluntaria.

Como indica el narrador, el Jockey y Bagatelle son para Alejandro Pradere sinónimos de patria, de Argentina. En este sentido, el incendio del Club debe ser leído como la destrucción del último baluarte de un sector social caduco. La agresión de las “hordas peronistas” equivale a una simbólica victoria de las fuerzas enemigas sobre la oligarquía tradicional decadente. David Viñas explica que al lado de los otros “recintos de consagración” como, por ejemplo, la Calle Florida, el Teatro Colón, el hipódromo, Mar del Plata y Europa,

el Club ocupaba una posición privilegiada por su estatus oficial y doméstico (Viñas 1975: 36)⁸¹. Un ataque contra el Club significa, por lo tanto, una ofensa contra las bases más profundas de las clases hegemónicas, comparable con una violación de sus propiedades privadas: sus mansiones, estancias, castillos, etc. Viñas enriquece su retrato del Club, “ese recinto” que se convertirá en el “último refugio” de la oligarquía liberal, con una cita de un artículo que se publicó el 23 de marzo de 1964 en *La nación*: “[...] Por encima de su biblioteca, por encima de sus obras de arte, por encima de sus incunables, el Jockey aglutina la psicología y el espíritu de aquellos hombres que a través de sus descendientes refugian la melancolía de otros tiempos [...]” (Viñas 1975: 35-36). Con la destrucción de su “último refugio”, la oligarquía viene siendo socavada desde sus raíces más hondas. Es decir, con la pérdida del Jockey Club que “renvía a reglamentos, apellidos y a la continuidad de una clase” (Viñas 1975: 36) la élite tradicional es despojada de uno de los emblemas más substanciales de su poder. La continuidad de las estirpes ilustres ya no está garantizada.

Duque (1934) del escritor peruano José Diez-Canseco presenta tanto los escenarios tradicionales como los nuevos entretenimientos de la oligarquía limeña de los años 1920: la novela gira alrededor del Country Club, el Club de la Nación, el Polo, el Lawn Tennis, el hipódromo y el Palais Concert. Teddy Crownchield Soto Menor y su madre doña Carmen, quienes acaban de regresar a Lima después de haber residido en Londres, se expresan en un español mezclado con el inglés y el francés. Siempre preocupados por su *toilette*, yerran de un *cocktail* a otro, bebiendo mucho *whiskey and soda*. La casa de Teddy y su madre es un “primor”:

Salón dorado. Espejos, sofás, Sèvres legítimos, un *nevers* rajado, alfombras de Daghestan hechas en París, un Gobelino auténtico y un Rembrandt falso. Salita-escritorio. Escudo de armas –un lobo pasante en campo de gules, bordura de azur con ocho aspas de oro–, libros retratos... [...] Comedor inglés. Profusión de cristales y plata (para diario tenían un servicio de loza comprado a Ferrand),

81 El modo de vida de la élite tradicional –siempre preocupada por encerrarse, diferenciarse y mantener su linaje–, sus lugares preferidos y la significación del club privado para la oligarquía liberal es también recalcado por el historiador argentino Luis Alberto Romero: “[they] displayed a desire to shut themselves off, to evoke patrician backgrounds, to concern themselves with surnames and lineages, and, for those who could, to flaunt a luxurious lifestyle and an ostentation that –though perhaps their European models would have considered them vulgar and in bad taste– were useful for marking off social distinctions. That was the function served by the public places where people went to be seen such as the opera, the Palermo racetrack, and the fashionable shopping street, Calle Florida. The greatest example of this urge was the private club, exclusive and educational at the same time. The Jockey Club was founded by the former president Carlos Pellegrini and the writer Miguel Cané for purposes of cultivating a vast and enlightened aristocracy that ‘consistet of all cultured and honorable men’” (Romero 2002: 13).

manteles bordados, porcelanas, flores, frutas y mucha luz, siempre más nutritiva que Chateaubriand o un *mixed-grill*. ¡Ah! Me olvidaba: borgoñas falsificados (Diez-Canseco 2000 [1934]: 7-8).

La importancia de la apariencia es notoria. El narrador se mofa con ironía aguda de su protagonista afeminado:

No sé qué era más femenino: si el dormitorio-*boudoir* de Teddy o el dormitorio-*boudoir* de doña Carmen. En ambos había exceso de encajes, vasos de noche de plata, lamparillas eléctricas de color rosa en las mesas de noche, almohadones, veladores de *toilette* llenos de escobillas, polvos, cremas, leche Innoxa, Tabac Blond, Cuir de Russie, anillos, pulseras, relojes con Cupidos, *manicure*. Doña Carmen le llevaba ventaja a Teddy, en que éste no usaba aretes ni toallas higiénicas (Diez-Canseco 2000 [1934]: 8).

Muy similar a la apreciación del club como “último refugio” de la oligarquía liberal, el narrador de *Duque* describe el Country Club como “último baluarte” de la sociedad elegante (Diez-Canseco 2000 [1934]: 10). El snobismo de la gente que frecuenta el Palais Concert con sus “amplios salones” y sus “retratos de antepasados supuestos, escudos heráldicos, arañas de cristal, muebles dorados, alfombras espesas, plata y porcelanas” se pone de manifiesto en el siguiente comentario: “Todo refinadísimo. Aquí la gente defeca chic” (Diez-Canseco 2000 [1934]: 81). Los escándalos en los que se ven envueltos los protagonistas, aluden al ocio y a la decadencia de la oligarquía limeña de los años 1920. Peter Elmore indica al respecto:

Desde su título mismo, la novela evoca un mundo aristocrático y elitista: la ‘alta sociedad’ de la Patria Nueva leguista es el objeto de un relato desmitificador, cuyo gesto ético es el de la denuncia y el esclarecimiento. A la leyenda dorada de las capas dominantes contrapone un registro de la sordidez y el escándalo (Elmore 1993: 81).

Un mundo para Julius de Alfredo Bryce Echenique, quien se ha inspirado en *Duque*, perfila el modo de vida ostentoso de la oligarquía limeña de los años 1950. Bryce Echenique dibuja una familia cuya rutina cotidiana está dominada por el ocio, pasatiempos frívolos y aficiones rebuscadas. Juan Lucas, el segundo esposo de Susan, está obsesionado con la construcción de su nuevo palacio fuera de la ciudad. Según José Luis de la Fuente, el “nuevo palacio” –igual que la carroza del bisabuelo restaurada– simboliza el dinamismo de Juan Lucas quien, en vez de retirarse a su casona antigua de la avenida Salaverry, “prefiere una casa funcional con amplios ventanales que le permitan la contemplación extasiada del campo de polo” (Fuente 1994: 66). Como bien señala Peter Elmore, la mudanza a la mansión que el

padrastro de Julius manda construir en la nueva zona residencial de Monterrico resume los cambios en el panorama urbano de las primeras décadas del siglo XX:

[...] sin duda, una de las virtudes mayores de *Un mundo para Julius* radica en la sagacidad con la que inserta en su trama los tránsitos de los privilegiados por la superficie de la ciudad. Si con la modernización que impulsó Leguía en los '20 empezó la decadencia del Centro, hacia fines de los años '50 los distritos nacidos en el Oncenio comenzaban a ceder en status ante otros barrios levantados aún más al Sur de la ciudad (Elmore 1993: 170).

La fascinación por Europa se pone de relieve también en esta novela, condensándose en el viaje por el viejo continente que la familia emprende tras la muerte de la única hija. Es más, la familia de Julius insiste en la distancia y superioridad de su entorno sociocultural mediante el frecuente uso del inglés y su admiración de la cultura europea y norteamericana. Tanto Susan, quien se había educado en Londres, como Juan Lucas hablan el inglés a la perfección y lo mezclan a menudo con el español. Los nombres ingleses de Julius y su hermana Cinthia deben identificar a los niños como miembros de una élite blanca occidental. Su madre hace hincapié en el aislamiento del mundo indio y mestizo de su universo cultural al enfadarse con la servidumbre por peruanizar los nombres que no pueden pronunciar.

Bryce Echenique evoca en su primera novela los nuevos pasatiempos de la élite surgidos a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Si Susan y Juan Lucas no están en su “palacio” saboreando un whisky, se los encuentra en el campo de golf, el club o el hipódromo. Muñoz Cabrejo señala que el sur de Lima con el Club Lawn Tennis de la Exposición, el Cricket and Football Club y el Hipódromo de Santa Beatriz “se convirtió en un eje articulador de los nuevos entretenimientos” (Muñoz Cabrejo 2001: 105). El carácter exclusivo del club se mantenía por el acceso restringido. Como socio se ingresaba sólo gracias a una procedencia ilustre y al pago de una cuota de inscripción y de mensualidades (Muñoz Cabrejo 2001: 214-215). La exclusividad del club y, en general, el modo de vida de las familias oligárquicas limeñas revela, según Sebastián Salazar Bondy, la mentalidad trasnochada de un sector social hostil a cualquier proyecto modernizador. Salazar Bondy describe a los oligarcas limeños en su ensayo *Lima, la horrible* (1964) como conservadores, superficiales y ciegos a los afanes democratizadores:

Ahí están, ricos y prósperos, como los viera Cieza de León hace tres siglos, señores y damas de las Grandes Familias viviendo en la suntuosidad que las residencias disimulan cautelosamente, pero que se advierte en sus clubes exclusivos –a los que cierto cantante internacional de moda, que fuera

contratado para animar una fiesta, consideró entre los más lujosos del mundo—, en sus restaurantes, en sus balnearios y playas privadas, en sus usos de automatismo y velocidad, casi con las mismas ideas del siglo pasado o antepasado, aterrorizados ante palabras como revolución, reforma agraria, sindicalismo, etc., pero muy convencidos de que, salvo variantes superficiales, el mundo, su mundo, se acabará. [...] Grandes Familias de espaldas a la Lima y el Perú de indios despojados y mestizos sin esperanza, cuyo legado arqueológico, sin embargo atesoran pocas veces con el amor de coleccionistas que conserva el arte, sino con el espíritu del anticuario o el avaro que acumula valores estables. Grandes Familias que resisten el empuje de la vertiginosa historia con su heráldica de “oro y esclavos”, que orgullosas pretenden remontar a la gloria conquistadora y a la leyenda edénica del virreinato en tanto acarician los candados que guardan su caudal, su Arca de la Alianza (Salazar Bondy 1973 [1964]: 38-39).

Igual que Alejandro Pradere de *El incendio y las vísperas*, Susan de *Un mundo para Julius* se define por su afición de coleccionar objetos sofisticados. En su amor por las antigüedades se manifiesta su profundo anclaje en el pasado. Con ironía perspicaz, el narrador comenta su fetichismo y sus ademanes refinados: “¡Susan se había comprado cada juego de té! ¡Para qué les cuento! Definitivamente le dio por las cosas viejas... Y bien rebuscadas... Uno por uno se sabía el nombre de todas las antigüedades, lo pronunciaba delicioso además” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 233). Para conseguir un objeto deseado Susan es capaz de aguantar impedimentos mayores. En búsqueda de una puerta antigua, Susan atraviesa los “quintos infiernos” y no se deja desanimar por las groserías de los obreros “inmundos”. A pesar de sentir asco de la “puerta medio podrida” Susan ayuda a bajarla de su Mercedes. En este momento Susan es atacada por un alacrán y se desmaya (Bryce Echenique 2001 [1970]: 233). José Luis de la Fuente interpreta la picadura del alacrán como traición de Susan a la oligarquía tradicional, “como si el cambio que se está empezando a operar en ella tras el matrimonio con Juan Lucas y el acuerdo para el abandono del viejo palacio por uno nuevo de modernas formas supusiera una traición a la anciana oligarquía a la que pertenece” (Fuente 1994: 65-66).

Otro pasatiempo de Susan es su labor caritativa, una ocupación efímera comparable a un antojo que se viene y se va según un momentáneo humor. Junto con otras señoras de la parroquia Susan reparte ropas a familias pobres, aprende a poner inyecciones y asiste a misa con Julius. Juan Lucas prefiere no saber nada de la gente que sufre y se burla de “Santa Susana” y su afán de ayudar a los pobres: “—¡Susan! ¡mujer! ¡Ayer eran las puertas viejas! ¡después la misa con el chico éste! Ahora descubres que hay pobres en el hipódromo: eres francamente ¡co-jo-nu-da! ¡Salud!” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 249). Mas el capricho de la labor caritativa se esfuma tan rápido como había aparecido. Como Juan Lucas, Susan

decide ignorar la miseria ajena y volver a ocuparse de su apariencia física para lucirse en los compromisos sociales a los que acompaña a su esposo.

Los adultos de *Casa de campo* se caracterizan por la misma frivolidad y el mismo ocio que los oligarcas de *El incendio y las vísperas*, *Duque* y *Un mundo para Julius*. Cuando termina la temporada de ópera y bailes en la capital, la familia Ventura emprende el viaje de tren a Marulanda donde pasa el verano en su casa de campo, una mansión llena de materiales preciosos, con *parquets*, mármoles en el suelo y puertas de sándalo (Donoso 1978: 465). Para resaltar el ambiente exclusivo y sofisticado, los Ventura enfatizan su cercanía a la cultura occidental mediante las frecuentes alusiones a obras de arte europeas y el uso de galicismos, anglicismos, italianismos y germanismos. No se cansan de mezclar el español con el francés. Hablan de los *hors d'œuvre*, su *chaise-longue* y sus frescos con los *trompe l'œil*. Wenceslao es considerado una *poupée diabolique* a la que se le peina los tirabuzones *à l'anglaise*. No sólo los adultos sino también los niños Ventura se preocupan de su apariencia: “Peinados, perfumados, tiesos los lazos de las trenzas de las niñas y los cuellos de los varones, los pequeños Ventura se desempeñaban con la *tenue* perfecta que era el orgullo de sus madres” (Donoso 1978: 138-139). Toda la familia Ventura procura verse *chic*, cuidando de sus “complicadísimas *toilettes*” (Donoso 1978: 448). La niña Melania, por ejemplo, ocupa con gusto el *boudoir* de su madrina Celeste. Los armarios de los adultos están llenos de vestidos, accesorios y joyas lujosas:

[...] soberbias chupas de paño de Sedan y calzas de gamuza de un tinte levemente violáceo, el perfume de sándalo de gavetas llenas de bufandas de velo recamado y gasa, un revuelo de hopalandas verde-mar y azul y transparentes bajo saboyanas de sègrí, macfarlanes y guardainfantes, sayas de gro y zarzahán, chalecos de raso brochado, chambergos, melones, [...] largas colas de terciopelo de Génova color *albicocca* para subir la escalinata de la Ópera [...] (Donoso 1978: 230).

El narrador insiste en que los Ventura tienen un cierto *flair*, un estilo muy distinguido. Incluso los sirvientes están bien vestidos con sus “libreas relucientes de oro, sus *jabots* de encaje, sus calzones de nankín, sus medias blancas” (Donoso 1978: 251). El exagerado cuidado por la apariencia sale a la luz en el monólogo interior de la “ciega” Celeste quien reflexiona sobre la *chiffonnier* que ella desearía llevar a la excursión: “Tengo una *chiffonnier* de palo de rosa que contiene todos mis guantes, miles de pares de los matices más tiernos” (Donoso 1978: 145). Asimismo, los vehículos de transporte de los Ventura apuntan al entorno elitista en que se mueven: ellos conducen un *coupé*, un *landau* y una *bergère*. Aunque los

anglicismos, italianismos y germanismos no son tan abundantes como los galicismos se debe mencionar algunos: palabras como *season*, *austerity*, *performance*, *laghetto*, *piano nobile* y *gemütlich* forman parte del vocabulario rebuscado de la familia.

Estamos de acuerdo con Koerber, quien anota que la biblioteca de la casa de campo recalca tanto el fetichismo de la familia como también su vacío espiritual y su exagerado afán de exhibir su riqueza (Koerber 1996: 109). Los libros de la biblioteca son una farsa que los niños habían descubierto desde hace tiempo. Ellos saben que “detrás de esos miles de lomos de soberbias pastas no existía ni una sola letra de molde” (Donoso 1978: 33). El bisabuelo había encargado la construcción de esta biblioteca simulada: “[...] lejos de leer nada propuesto por los sabios, mandó fabricar en cuero de la mejor calidad, copiando exaltados modelos franceses, italianos y españoles, paneles que fingieran los lomos de estos libros, grabando en ellos con el oro de sus minas los nombres de obras y autores” (Donoso 1978: 33). Los Ventura no aprecian el conocimiento, un saber profundo, ellos sólo se interesan por lo superficial. Lo importante es tener libros, no leerlos. La apariencia es lo que cuenta en su modo de vida. Poseer una biblioteca ostentosa se convierte en un atributo de estatus. Los Ventura quieren ser admirados por lo que tienen y no por lo que son.

Como otras mujeres oligárquicas, las señoras Ventura se dedican a la labor manual o al juego mientras que sus esposos inspeccionan el trabajo en las minas de oro. Las largas horas ociosas del verano se llenan con actividades placenteras que carecen de objetivos utilitarios: “En la terraza del sur, las mujeres se reunían a coser o bordar o jugar al béisigue, o simplemente para apoyarse como musas con el puño bajo el mentón y el codo en la balaustrada, contemplando a los pavos reales picoteando el césped, [...]” (Donoso 1978: 88). Las actividades de los personajes femeninos y masculinos corresponden a patrones de género tradicionales. Si los hombres no supervisan sus negocios o cuidan de sus relaciones sociales, dividen su tiempo entre su colección de objetos excéntricos y la lectura⁸². Las mujeres, en cambio, se ocupan con manualidades: cosen, bordan o tejen sin cesar. Cabe recordar aquí que Irene, la hermana del narrador de “Casa tomada” (Cortázar, 1951), únicamente teje. Gracias a

82 Así, las dos obsesiones de don Andrés, el protagonista de *Coronación* (Donoso, 1957), son su colección de diez bastones y la lectura de libros sobre la historia europea. Le entretienen los “detalles curiosos o pintorescos – cómo pasaba el día Enrique IV, los amores de Walpole, con Mme. du Deffand, las intrigas de Port Royal, de los Guisa y los Orleáns, del duque de Enghien, de Cavour, todos los pormenores de la *petit* [sic] *histoire* [...]” (Donoso 1972 [1957]: 62). Paco de *La casa* (Mujica Láinez, 1954) se dedica a la lectura de libros muy diversos y a su colección de pisapapeles de cristal. Estos últimos le abren las puertas de un universo misterioso, un mundo “habitado por anticuarios y coleccionistas, un mundo en el cual el plateado perfil del Príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo, encerrado en un trozo de cristal, valía tanto como una piedra preciosa, como un topacio”. Con el correr del tiempo, Paco dispone de una gran variedad de esas medias esferas y bolas de cristal que se le enviaban desde Italia, Francia, Inglaterra, Bohemia, Bélgica y Estados Unidos (Mujica Láinez 1983 [1954]: 36).

que los hermanos, descendientes de una familia oligárquica porteña, no necesitan trabajar porque “todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba” (Cortázar 1996: 108), él se concentra en la literatura francesa y ella en el tejido. Con una mezcla de ironía y ternura, el narrador comenta la ocupación de su hermana:

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas (Cortázar 1996: 107)⁸³.

Disponiendo de mucho tiempo y ocio, los personajes oligárquicos se entregan a menudo a actividades absurdas, totalmente inútiles, como lo ilustra de manera ejemplar el fragmento sobre los tejidos de Irene. Sin objetivo concreto esta mujer teje y desteje chalecos que nadie necesita. El mismo narrador admite ignorar la razón de tanto tejido, sospechando que su hermana se entretiene con esta labor por falta de otra.

Para reflexionar sobre el ocio de la oligarquía hispanoamericana evocado en nuestro *corpus* conviene recurrir al estudio *The theory of the leisure class; an economic study of institutions* (1975 [1899]) del sociólogo y economista americano Thorstein Veblen quien, hace más de un siglo, analizó en su trabajo tanto el “ocio conspicuo” como también el “consumo conspicuo” de las clases altas estadounidenses del siglo XIX. Según Veblen, las clases altas, igual que los guerreros y sacerdotes de las sociedades feudales, no tienen que dedicarse a un trabajo productivo. Debido a la idea de que la labor productiva se asocia con debilidad y subyugación a un patrón, ésta se convierte en una señal de inferioridad, indigna

83 Al contrario de Irene, Ana Castro, la protagonista-narradora de *La casa del ángel* (Guido, 1954), ofrece una mirada crítica sobre estas actividades femeninas por excelencia. En verano, cuando la familia parte a la quinta de Adrogué, Ana es obligada a llevarse “un inmenso mantel” que ella debe “bordar para el final de las vacaciones” (Guido 1966 [1954]: 127). Esperando que alguien del tren nota que ella es diferente, que a ella le gusta leer, Ana se sienta –en señal de desprecio con el rol que se le atribuye– encima del costurero de viaje que contiene el mantel por bordar.

para alguien del sector social acomodado. Mediante gastos inútiles y actividades improductivas los miembros de las clases altas subrayan que ellos no tienen la obligación de ejecutar un “trabajo inferior”, es decir de servir a un patrón. Al contrario, su estatus elevado e independiente les permite disfrutar del ocio. Sin embargo, para adquirir y mantener el aprecio de la sociedad no es suficiente poseer riqueza o poder. Es imprescindible ostentar la fortuna y el poder porque sólo la evidencia crea admiración. En este sentido, los símbolos de estatus sirven para demostrar la capacidad derrochadora de un sector social y, sobre todo, para diferenciar este sector de los otros. Veblen menciona en su estudio una serie de símbolos de estatus como, por ejemplo, alfombras, tapices, sombreros, sábanas finas, joyas y vestimenta elegante. Según él, incluso la esposa elegante y frágil de un empresario absorbido por sus compromisos sociales se transforma en un símbolo de estatus. No sólo sus atuendos lujosos e imprácticos sino también sus actividades improductivas enfatizan el poder y la riqueza de su marido a través de lo que Veblen denomina el “ocio vicario”. Asimismo, la función principal del sinnúmero de lacayos, quienes esperan en sus libreas preciosas pero incómodas alguna orden, consiste en aumentar el prestigio de sus señores mediante el “ocio vicario”. Veblen vincula el ocio de las clases altas con su actitud conservadora. Ajenos a las preocupaciones reproductivas, los miembros de las clases ociosas no perciben la necesidad de cambios o progresos sociales. Mientras que los obreros conocen la importancia de adaptarse a nuevas circunstancias, poniendo esperanza en el avance social, ellos desean retardarlo para conservar el *status quo* que les brinda tantos beneficios.

Instalados cómodamente en sus mansiones suntuosas y sus clubes exclusivos, los personajes oligárquicos de nuestro *corpus* llenan sus horas vacías con ocupaciones superficiales de diversa índole. Aparte de visitar locales de moda y de jugar golf, coleccionan obras de arte clásico, objetos exquisitos y antigüedades –de preferencia relacionados con la cultura europea– que fungen como símbolos de estatus. El mismo rol cumplen las esposas y los lacayos de los oligarcas: con sus vestidos pomposos, poco funcionales, y sus quehaceres ociosos recalcan la alta posición económica de la familia. A través del frecuente uso de galicismos y anglicismos se acentúa el ambiente sofisticado de sus hogares. De espaldas a su realidad nacional, siempre mirando hacia Europa o los Estados Unidos, los personajes oligárquicos se distancian de todos los que no pertenecen a su entorno privilegiado. Por un lado, su fetichismo les convierte en figuras huecas que valoran la apariencia sobre el contenido y, por otro, el exceso de tiempo libre transforma algunas de sus actividades en obsesiones: la frontera entre el pasatiempo sereno y la locura tormentosa deviene borrosa.

3.2 De “opas”, brujas y locos

La locura es uno de los tópicos más recurrentes en la literatura occidental. Por su oscuridad, el desorden mental fascina a los escritores brindándoles imágenes de interés perdurable. Además, la posibilidad de que la creación literaria y, en general, el arte sean productos de una experiencia de enfermedad o “locura” ha provocado la asociación paradójica del desorden mental con la autoconciencia que atraviesa la escritura occidental. Tradicionalmente, la locura y la creatividad han sido vinculadas⁸⁴. Los escritores de nuestro *corpus*, en cambio, relacionan la locura con la decadencia de la oligarquía hispanoamericana. Llama la atención que casi todas las novelas analizadas presentan algún personaje “loco” que –sea por una demencia clínica o más bien por su comportamiento disconforme con las normas sociales– está condenado a una vida muy aislada dentro del espacio limitado de las ilustres familias en vías de extinción. Éstas esconden en sus mansiones oscuras un ser “impresentable”, un “opa”⁸⁵ que parece condensar la patología del clan. A la merced de sus parientes despóticos, quienes los ignoran, desprecian o mortifican, la existencia de los “locos” retratados en los textos de nuestro *corpus* se asemeja a la de un animal: aparte de comida y calmantes, no reciben nada.

Luisa Mercedes Levinson crea con Eusebia del Villar, la hija mayor de don Felipe y su primera esposa, un personaje intrigante que pese a su aparente locura sabe mucho más de lo que sus familiares pueden presumir. En su universo interior, incomprendido por los demás, la “Use” absorbe todas las sensaciones de sus parientes, decodificándolas y resignificándolas según su propia lógica: “Y la otra, Use, la tilinga, recibiendo y deformando como un eco defectuoso todos los presentimientos, los deseos de los otros del Villar, transformándolos en los fantasmas de su mundo” (Levinson 1969: 13). Mientras que el narrador la describe como “huidiza y astuta, en permanente terror” (Levinson 1969: 15), los sirvientes la comparan con un ratón. El rasgo principal de la Use es su don de “ver” a una supuesta ánima. Siempre que la “ve”, estalla en chillidos histéricos que resuenan por la casona sombría en la calle del Aromo. María Felipa reflexiona en un mono-diálogo interior mantenido con Roberto, su difunto amor, sobre la naturaleza del ánima, pensando que se trata de él: “La Use con su cara de ratón quizás te ve. Ella a veces puede lo que yo no logro conseguir. Y cada vez chilla más como si fuese

84 Véase al respecto la introducción a la colección de artículos *Madness and creativity in literature and culture* editada por Corinne Saunders y Jane Macnaughton (2005: 1-15).

85 Según el *Diccionario de la Real Academia Española* la palabra “opa” deriva del quechua *upa*: bobo, sordo. En el lenguaje coloquial de Argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay es utilizada de manera despectiva, significando “tonto”, “idiota”.

un animal asustado” (Levinson 1969: 54). La noche posterior a la que Felipe abandona su plan de matar a su hermanastra Sheila, la Use empieza a hablarle del ánima. Le cuenta que el fantasma es bueno y que ella sólo chilla para avisarle sobre la llegada de los otros del Villar. Insiste que el espectro lo quiere. Felipe no entiende por qué la Use lo persigue por los corredores. Y menos comprende su discurso sobre aquel espíritu. Se quisiera deshacer de ella pero, sintiendo compasión por ella, no logra insultarla como lo había hecho otras veces. Por fin, Felipe comienza a correr, a entrar en la noche, a huir de su familia y de la Use, esta “presencia viva” (Levinson 1969: 93). Después de la fuga de Felipe, los chillidos de la Use se vuelven más penetrantes. Incluso encerrada en su cuarto, se escuchan sus gritos que tratan de explicar cómo el ánima se había llevado a Felipe. Aunque la Use rechaza los calmantes proporcionados por Sheila, sus chillidos disminuyen poco a poco hasta que, finalmente, la Use sólo “espiaba y sonreía con la boca desdentada” (Levinson 1969: 111). En la noche en que Sheila planifica hacer abortar a María Felipa, la Use entra en el cuarto de la futura madre. Allí coloca su mano encima del perro negro –el fiel acompañante de María Felipa y, según la servidumbre, el último del Villar embrujado–, diciendo con voz chillona pero segura: “–Ya somos dos los que vemos, los que entendemos, y nuestra hora llegará” (Levinson 1969: 112). Debido a su lucidez particular, la Use conoce las artimañas de Sheila e impide el cumplimiento de su propósito. Mata a Sheila antes de que ésta pueda entrar en el cuarto de María Felipa. Tras el asesinato se escucha la carcajada de la Use quien repite sabiamente que la hora suya y la de Felipe ya ha llegado. A pesar de que la lucha entre las dos mujeres –Sheila se ha defendido contra el ataque de su medio hermana con las jeringas llenas de sustancias anestésicas– terminará fatal también para la Use, “la pobrecita, la sumisa [...], el títere de la otra”, ésta exhibe una sonrisa triunfante en su semblante (Levinson 1969: 137). María Felipa la contempla, compartiendo la sensación de triunfo: “La mueca era una sonrisa casi angelical con algo de serenidad, tal vez alegría o triunfo o liberación. María Felipa, por un instante se sintió cerca de la Use. En ella misma, quizás, había algo de todo eso” (Levinson 1969: 138). La “retardada e histérica” se ha rebelado contra la medio hermana mayor que la había cuidado y dominado siempre. Antes de morir a causa de una sobredosis de narcóticos, cuyo objetivo había sido adormecer a María Felipa y facilitar la “operación” planificada por Sheila, la Use señala la puerta abierta que lleva a un lugar desconocido.

Cuando María Felipa entra en el sótano debajo del cuarto que en otras épocas había pertenecido al abuelo don José María del Villar y Terrero, el ministro en el Perú, se le revelan todos los misterios de su historia. Por un lado, descubre el túnel que comunica el sótano con la casa vecina donde habita la madre de Roberto, la querida de don Felipe. Este hallazgo le

confirma los chismes de la servidumbre: ella y Roberto sí eran medio hermanos. Por otro, María Felipa comprende que Roberto había sido envenenado por Sheila. El sótano había fungido como botica de su hermanastra. Sheila guardaba allí sus ampollas, frascos, animales disecados, brebajes, yerbas, drogas, venenos y perfumes mortíferos que su abuelo, en su “manía de coleccionista”, había traído de sus viajes por países remotos (Levinson 1969: 70). No debemos olvidar de que al introducir a Sheila, el narrador resalta su don de “curandería” y su “vocación por supersticiones y fantasmas”, heredada de las praderas verdes de Irlanda (Levinson 1969: 65). Una tía paterna le había iniciado en el arte de curar. Por ello, Sheila se ve obligada desde joven a cuidar a su abuelo alcohólico y a su prima Eusebia, la “retardada”. Tanto María Felipa como la servidumbre temen a Sheila considerándola una “bruja”. En la noche fatídica, la sirvienta Gimena habla con el ex cochero Juancho de sus premoniciones siniestras con respecto a ella. Su intuición le indica que algo va a suceder, algo similar a la noche en que murió Roberto, algo relacionado con las “brujerías” de Sheila:

¿Te fijaste qué rara está misia Sheila? Hace tiempo que casi no come. Más de un mes que ni toca el churrasco; lo mismo [sic] que antes de aquello, lo del niño Roberto. Ayunaba y se la oía andar de noche por el cuarto lo mismo [sic] que áura [sic]. ¿Te acordás la noche del baile? Se estuvo en vela y siguió así hasta después que llegó la niña María Felipa, qué digo, hasta bien entrada la mañana. Parece que sabía lo que iba a pasar. O con sus brujerías ayudaba... Y esta noche algo va a suceder. Aúlla el perro como alma en pena (Levinson 1969: 127-128).

Además, Gimena nota en la casa el mismo olor de azufre que se olía cuando la empleada Mariana, quien había estado encinta, perdió a su hijo. Aunque nadie lo dice en voz alta, todos en la casona de la calle del Aroma saben que a Mariana se le había “arrancado el hijo” y que su locura se origina en ese suceso traumático. Para Juancho es claro que Mariana había perdido a su hijo por causa de Sheila, “esa bruja”. El embrujamiento de la mansión es la razón por la que la mayoría de los sirvientes abandonan a la familia del Villar. Explican que se van porque la “casa está embrujada, tiene duendes y acá se enloquece cualquier [sic]” (Levinson 1969: 112).

El ambiente sórdido en que se mueven los personajes de *La casa de los Felipes* implica que todos muestren, tarde o temprano, algún síntoma patológico. Felipe del Villar, por ejemplo, tan inseguro y ensimismado, sufre de depresiones agudas que se convierten al final de la novela en un estado de vacío total. El último heredero deambula por las ruinas de la casona familiar con una mirada vacía: “Felipe volvió la cabeza para uno y otro lado en señal de negativa. No había en él la antigua soberbia ni la sorna. Ni siquiera tristeza. Nada”

(Levinson 1969: 150). Su hermana María Felipa, en cambio, navega en el borde entre la cordura y la locura. Al inicio de la historia, el narrador insinúa que María Felipa también viene siendo alcanzada por la demencia. Contemplándose en el espejo, María Felipa empieza a temblar porque se ve a sí misma de vieja. Su mirada revela la chispa latente de la locura. Por una parte, la idea de perderse en el vacío le atemoriza pero, por otra, le da el coraje de enfrentarse a su destino y luchar contra la resignación. La decisión de trasgredir las normas sociales y tener a su hijo le promete un camino diferente al de su hermano:

Como siempre, al evocar la muerte de Roberto, sus ojos cobraron la ya conocida expresión, la misma de la vieja Mariana, la del espejo secreto, la de la locura. Tal vez más que el amor perdido la provocaba esa pregunta sin respuesta alzándose todopoderosa: la de perder para siempre todo el horizonte. Se le ahuecó el pecho y se le hizo amarga la saliva. Miró por la ventana enrejada; la luz moribunda tras las nubes parecía la última luz del mundo. Pero volvió a sentir la rebelión. No estaba hecha para resignarse. Los pechos se le henchían de savia nueva, se le alargaban los brazos como ramas de un árbol ansioso por estirar su fruto. Lo tendría aunque tuviera que trasgredir la ley (Levinson 1969: 150).

Sin embargo, es sólo hacia el desenlace de la novela cuando se siente con capacidad de obviar la persistente amenaza de la locura. En el momento de entrar en el sótano debajo del cuarto de su abuelo, cobra la conciencia de que el descubrimiento de los secretos familiares la libraría de la locura. Recién el desenredo de las intrigas, la aclaración de este entorno turbio en que se había criado, aliviará los síntomas patológicos que la torturan.

El “opa” del relato largo *La mano en la trampa* (Guido, 1961) que vive desde hace dos décadas con la familia, encerrado en la planta alta de la casa, recién despierta la curiosidad de Laura Lavigne, la narradora-protagonista, cuando ésta tiene 16 años. Ella siempre lo ha llamado el “hombrecito”, pensando que se trata de “un retardado en la familia que no era cosa para mostrar o exhibir” (Guido 1979b: 148). Al enfrentarse por primera vez a este ser “impresentable”, que resulta ser su tía Inés, Laura se sorprende y se asusta por la aparente semejanza del “opa” consigo misma:

No lo busqué en la cama, quizá para no encontrar así, tan de golpe, mi propio cadáver. Porque allí estaba yo: no tenía dudas. Pude verme sobre esa cama, más pálida que las sábanas; el cabello suelto sobre las fundas de nácar. Mi mismo respirar, lento, y agitado a la vez. Me vi como me había visto varias veces en las fotografías de la sala. Y mientras Miguel me bajaba, recién entonces comprendí que no era mi cuerpo el que había visto extendido sobre la cama, ni era tampoco mi propia imagen la que

me había asustado, sino lo que yo podría llegar a ser si me encerraba en un cuarto durante veinte años, como mi tía Inés Lavigne (Guido 1979b: 153).

El susto por la premonición de lo que ella podría llegar a ser si la encerraran durante veinte años en un cuarto le atrapa e inmoviliza. Es como si se le hubiera anunciado su propio destino: “Tuve la sensación de que había puesto la mano en la trampa. Y, desgraciadamente, ya no podía retirarla. *Para escapar debía llevar la trampa conmigo* [la cursiva es del original]” (Guido 1979b: 155). Es curioso que antes de conocer la identidad del “opa” tanto Laura como Miguel, el muchacho vecino, ya establecen un paralelismo entre ella y el “opa”. Laura piensa a veces que “desearía que fuera igual al opa que tienen encerrado arriba...” (Guido 1979b: 144) y Miguel le dice: “Estás encerrada en la casa como el opa que tienen escondido” (Guido 1979b: 147).

En la primera parte de este trabajo señalamos que el presentimiento de Laura se cumple: la muchacha reproducirá el encierro de su tía. Al contrario de María Felipa del Villar, Laura Lavigne pagará el descubrimiento del secreto familiar con la locura. Recuérdese que la narradora-protagonista estalla en un grito de espanto cuando percibe la fusión de su imagen con la de su tía. El espejo del apartamento de Cristóbal Achával, el ex novio de Inés y ahora el amante de la sobrina, ya no refleja la imagen de Laura sino la de su tía. Es en este momento que la muchacha advierte su cautiverio. Consciente de la futilidad de cualquier iniciativa subversiva se resigna a su rol de mujer recluida, terminando su relato con las siguientes palabras: “Dejé de llorar. Después de todo, tenía que acostumbrarme. Eran dos cuartos; quizá uno solo, donde él nos había encerrado” (Guido 1979b: 185). No cabe la menor duda, Cristóbal Achával enclaustra tanto a la tía como a la sobrina, lo cual refuta la interpretación de Joan Clifford, señalada en el capítulo sobre la construcción de la identidad femenina. Clifford sostiene que la búsqueda de identidad de Laura termina con la autonomía y la libertad, alcanzadas al revelar la verdad sobre su familia y al unir su propio mundo con el de su tía Inés. Esta liberación y realización de sí misma es lograda, según la estudiosa, a través de la locura y lo fantástico. La identidad de esta heroína se constituye, por lo tanto, mediante la aprobación de una realidad alternativa o fantástica: Laura acepta una realidad compartida con la tía Inés, su doble (Clifford 2001: 135-138).

Desde mi perspectiva, en cambio, *La mano en la trampa* debe ser leído como relato que tematiza la fragmentación del sujeto femenino y no como historia de una exitosa búsqueda de identidad femenina. María-Inés Lagos-Pope explica en su artículo “Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta

Brunet y Rosario Ferré”, que el doble como elemento estructural simboliza el rechazo de la contradicción a la que se ha sometido a las mujeres. Según ella, Brunet y Ferré señalan el conflicto interior del sujeto femenino cuyo resultado es la identidad escindida. Por cumplir con su rol en la sociedad patriarcal, las mujeres no logran desarrollar una personalidad auténtica. Siendo madres, no pueden ser mujeres profesionales y siendo esposas, no pueden ser amantes. Con respecto a la partición de la identidad femenina surge una paradoja: al interiorizar el orden simbólico de las relaciones de género, las mujeres se han transformado en los agentes que lo reproducen, o sea, son ellas mismas quienes aceptan que esa escisión continúe. Por un lado, ellas cumplen con su papel dentro del sistema patriarcal pero, por otro, se ven como víctimas de la organización social que no les permite desarrollar su propia personalidad (Lagos-Pope 1985: 733).

“La muñeca menor” (1972), el primer cuento de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré, ilustra de manera ejemplar la función del doble. La tía vieja de una familia terrateniente en decadencia es condenada a la inmovilidad. La mordida de un parásito en su juventud y los ineficientes tratamientos del médico imposibilitan su casamiento. La tía se queda a vivir en la hacienda ayudando en la crianza de las hijas de su hermana. Con el correr del tiempo, la tía se dedica a fabricar muñecas para jugar. Al casarse las niñas, la tía les regala la última muñeca que había hecho para ellas. La niña más joven se casa, sin amor, con el hijo del médico, quien acaba de regresar del “norte” donde había terminado su carrera de medicina. En la primera visita, este último se da cuenta de que su padre se había beneficiado de la familia, no habiendo tratado adecuadamente la herida de la tía: “Usted hubiese podido haber curado esto en sus comienzos, le dijo. Es cierto, contestó el padre, pero yo sólo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años” (Ferré 1972: 392).

El matrimonio entre la niña más pequeña y el hijo del médico convierte a la sobrina menor en un objeto que aumenta el prestigio del esposo, un representante de la nueva burguesía que reemplaza a la vieja aristocracia rural: “El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad” (Ferré 1972: 392). En el transcurso de los años, el médico se hace millonario: “Se había quedado con toda la clientela del pueblo, a quienes no les importaba pagar salarios exorbitantes para poder ver de cerca a un miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera” (Ferré 1972: 393).

Hacia el final del relato se pone de manifiesto que la sobrina menor se transforma en su propia muñeca, a la que el esposo le había sacado los ojos para empeñarlos por un lujoso reloj. Perturbado, el médico observa la metamorfosis de su mujer:

Notaba que mientras él se iba poniendo viejo, la menor guardaba la misma piel aporcelanada y dura que tenía cuando la iba a visitar a la casa del cañaveral. Una noche decidió entrar en su habitación para observarla durmiendo. Notó que su pecho no se movía. Colocó delicadamente el estetoscopio sobre el corazón y oyó un lejano rumor de agua. Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras (Ferré 1972: 393).

La venganza de la tía y la sobrina ultrajadas –explotadas como mujeres por un hombre y como puertorriqueñas de la vieja aristocracia rural por un nuevo burgués educado en los EE.UU.– brota de los ojos de la esposa del médico, ahora idéntica a su doble. La identidad fragmentada del sujeto femenino es tematizada a través de las muñecas, el doble de las niñas. Oscilando entre la actividad y la pasividad, el sujeto femenino logra desarrollar estrategias de resistencia, luchando por la conciliación de su identidad contradictoria.

Esta lucha es ejemplificada también en *La mano en la trampa* de Beatriz Guido. Divididas entre el ansia de romper los lazos que las encierran en el sistema patriarcal y la perpetuación de su rol femenino en el orden simbólico, Laura Lavigne y su doble no son capaces de construir una identidad coherente. Si bien es incuestionable que Laura e Inés alcanzan cierta independencia dentro del entorno ultra conservador de su familia, sus iniciativas las condenarán para siempre. Laura desarrolla estrategias para conseguir lo que desea. Miguel le presta libros a cambio de que ella se deje acariciar por él. Para recibir el favor de Cristóbal, Laura hace uso del sexo. Transformándose voluntariamente en objeto de los hombres, Laura toma de ellos lo que le es indispensable. Sin embargo, estas estrategias no le sirven para emanciparse. Su voluntad de saber es sancionada con la reproducción del encierro y la locura.

Coincidimos, en este sentido, con la relectura de personajes femeninos locos ofrecida por Marta Caminero-Santangelo en su estudio *The madwoman can't speak, or, why insanity is not subversive* (1998). Caminero-Santangelo exige una reinterpretación de la metáfora de la “mujer loca en el ático”, acuñada por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su trabajo *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination* (1979). En el contexto de la crítica literaria feminista, Gilbert y Gubar leen a Bertha Rochester de *Jane Eyre* (1847) como el doble de Charlotte Brontë o, en otras palabras, como la

proyección de ansiedad y rabia de la propia escritora contra el sistema patriarcal. La metáfora propuesta por Gilbert y Gubar ha popularizado la lectura de la mujer loca como una feminista de “closet” o de “ático”. Literalmente confinada en un ático, Bertha Rochester –este ser parecido a un animal salvaje que disturba a través de sus acciones perniciosas la paz doméstica de Thornfield Hall⁸⁶– representa de manera emblemática el deseo de las mujeres de subvertir las estructuras patriarcales. Es decir, la locura, interpretada como una forma de protesta, se convierte en una estrategia de resistencia. Caminero-Santangelo indica que esta interpretación recién se cuestiona en 1995, cuando la asociación estadounidense *National Women’s Studies Association* pregunta en un *call for paper*: “How and why have feminist theorists and artists embraced chaos, madness, and the non-rational as a resistance strategy?” (Caminero-Santangelo 1998: 1). Entonces, algunos críticos empiezan a notar que tal estrategia sirve poco para dismantelar el pensamiento dicotómico, reforzando, más bien, las teorías esencialistas que identifican lo femenino con lo irracional y lo masculino con lo racional. De manera implícita, estas teorías fomentan el silencio de las mujeres. En lugar de abogar por la toma de la palabra, ellas relegan al sujeto femenino a la incomunicación. Desde la locura –una locura silente, confinada a la privacidad del hogar– las mujeres renuncian a la voz, permitiendo que otros hablen por ellas. Situando el (no)sujeto demente fuera de cualquier esfera donde el poder es ejercido, la locura sólo proporciona la ilusión de poder. Aunque Caminero-Santangelo admite que la locura puede ser leída como “rechazo” del orden social –especialmente la locura pública contiene dimensiones subversivas–, insiste en el peligro de esta interpretación. Si el orden social no deja otra alternativa de resistencia que la locura, el siguiente paso lógico es asegurar que este orden social cambie:

Instead of privileging the retreat into madness, then, let us privilege the forms of agency, and of active creative transformation in all its forms, which women engage in. And in doing so, let us open an imaginative space for women to be able to escape from madness by envisioning themselves as agents (Caminero-Santangelo 1998: 181).

Teniendo en cuenta la deconstrucción de la metáfora de la *madwoman in the attic* propuesta por Caminero-Santangelo y los resultados del capítulo sobre la identidad femenina de este trabajo, concluimos que la locura de Laura Lavigne de ninguna manera debe ser leída

86 Jane Eyre describe a Bertha Rochester como una figura de la que no se sabe si se trata de un ser humano o una bestia: “In the deep shade, at the farther end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face” (Brontë 1987 [1847]: 278).

como liberación de estructuras patriarcales o realización de sí misma. Al contrario, la locura y el encierro compartido con su tía Inés, su doble, apuntan, más bien, al conflicto interior de un sujeto escindido entre el deseo de emancipación y la renuncia a la autonomía. Loca y encerrada en el apartamento de Cristóbal Achával, Laura Lavigne es incapaz de reconciliar su identidad fragmentada. Como la reinterpretación del mito de Antígona en la que Luce Irigaray considera la liberación de esta figura femenina como una pseudo-liberación porque concluye con la muerte, la relectura de la “mujer loca en el ático” reclama el cuestionamiento de la locura como estrategia de resistencia o liberación. La iniciativa autónoma de un personaje femenino no debe desembocar en la locura, un estado inmanente igual que la muerte.

El tópico de la locura es central en *Coronación* (Donoso, 1957). Tanto el protagonista don Andrés como su abuela misiá Elisa oscilan entre la demencia y la lucidez. A causa de la arteriosclerosis cerebral, la nonagenaria misiá Elisa Grey de Abalos pierde poco a poco todos los mecanismos de autocontrol. Sus instintos suprimidos por la “máscara social” surgen a la superficie, dibujando la imagen de una personalidad obsesiva que ya no distingue entre la fantasía y la realidad. El indicio más evidente de su incipiente locura es su vocabulario obsceno. Ella, la que antes se había caracterizado por sus expresiones sofisticadas, ahora utiliza un lenguaje soez. El narrador refiere esta transformación de personalidad mediante explicaciones relacionadas con el psicoanálisis freudiano. Según él, “aquello que se había mantenido oculto por un tiempo bajo superficies armoniosas” (Donoso 1972 [1957]: 22) de repente se manifiesta en este vocabulario vulgar. Misiá Elisa debe haber guardado algún resentimiento que “sólo ahora, cuando su autocontrol se ha hecho defectuoso, sale a la luz” (Donoso 1972 [1957]: 23). Koerber señala que misiá Elisa, en su papel de un monstruo agresivo que escupe obscenidades, constituye la antítesis de la abuela dulce y bondadosa de los cuentos infantiles (Koerber 1996: 30). Es más, no sólo en su locura sino también en sus fases lúcidas es comparada con una bestia peligrosa que ataca a quien esté a su alcance: “Era como si, hallando por primera vez una pequeña superficie de carne vulnerable en Andrés, un poco de piel despojada de su pulcro disfraz de caballero, la boca envenenada de la enferma hubiera clavado allí viejos dientes destructores” (Donoso 1972 [1957]: 52). Sus palabras agresivas se convierten en un poder destructivo que empieza a dominar toda la casa.

La locura de misiá Elisa, un producto de su enfermedad, contrasta con la demencia autoelegida de su nieto. Don Andrés considera la locura como la única salida a su crisis personal. Perdida la razón, el absurdo de la existencia humana se resolvería:

¿Loco? ¡Ojalá! ¡Ojalá me volviera loco! Eso sería lo más maravilloso de todo. El único orden que existe en la vida y en el universo es la injusticia y el desorden, y por eso la locura es el único medio de integrarse a la verdad. Ojalá me volviera loco para así no tener que abocar directamente, claramente, a la luz plena y con toda conciencia, el problema de la muerte y de la extinción. ¡Qué maravillosa manera de escamotearse de la necesidad de mirar de frente..., eso..., eso! ¡Y qué misticismo perfecto da la locura, qué don de vivir la verdad! (Donoso 1972 [1957]: 132-133).

En una discusión con su amigo Carlos, don Andrés revela su desprecio por los creyentes, quienes se dejan engañar por la idea de una vida eterna posterior a la muerte. Insistiendo en la ventaja de la demencia, don Andrés elogia la percepción de los locos. Según él, comprenden la inutilidad total de cualquier explicación o razonamiento, mientras que a los cuerdos sólo les queda el terror de la existencia absurda. Al final de la novela, cuando don Andrés aprende que la joven sirvienta Estela lo había utilizado con el objetivo de ayudar a sus compinches en el robo de la platería de misiá Elisa, se desilusiona tanto que decide voltear la espalda al mundo. La locura lo liberará de las últimas obligaciones. Ninguna responsabilidad para con la vida persistirá. Después de haber tomado esta decisión, don Andrés es invadido por una enorme paz. Ni siquiera la imagen de la muerte le atormenta:

Llegado a esta conclusión, lo refrescó una gran tranquilidad, como si por fin, al darse cuenta de su locura y aceptarla, fuera capaz de huir de toda responsabilidad, aun de la de separar lo real de lo ficticio. Quizás la muerte, por último, no fuera más que una ficción espantosa. ¡Oh, entonces la locura era la libertad, la evasión verdadera! (Donoso 1972 [1957]: 132-133).

La misma noche en la que don Andrés se despide de la cordura, misiá Elisa fallece. El círculo se cierra, el nieto adopta el papel de la abuela. Su locura fortificará la reclusión de la familia oligárquica decadente. Asimismo, la locura evocada en *La casa* (Mujica Láinez, 1954) apunta a la decadencia familiar. La casa-narradora es muy consciente de que en ella reina, en medio del constante ambiente de fiesta, la “obsesión de los maniáticos, de los excéntricos, de los locos, de la sombría rama de la abuela, la obsesión que era como una nube oscura detenida ante mi claraboya de vidrios multicolores [...]” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 85).

Ella es la única que percibe la sensibilidad enfermiza de Francis, el hijo de Gustavo y María Luisa. Los otros miembros del clan no quieren ver sus degeneraciones congénitas: “la flojedad del corazón y la predisposición a la locura” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 84). Como única testigo de los dos episodios que influyen el desarrollo emocional de Francis, la casa-narradora puede explicar los cambios psicológicos del niño delicado. A los once años, Francis

observa cómo su padre Gustavo besa a su querida bajo el retrato de María Luisa. No pudiendo aceptar el engaño del padre a su madre, Francis cambia. Se retira dentro de sí mismo, buscando refugio en el mundo espiritista que sólo comparte con sus dos amigos. El mismo año Francis pasa horas en su cuarto espiando a su tío Paco. En especial, le interesa la relación entre su tío y Hans, un valet alemán que es despedido después de una semana. Aunque la narradora no hace ningún comentario explícito, ella insinúa que Francis descubre una inclinación homosexual tanto en su tío como en sí mismo. Paco, cuya salud mental empieza a deteriorarse rápidamente desde el fracasado acercamiento a su valet alemán, es encerrado en su cuarto desde entonces.

Es en el personaje de Paco, en quien se concentra todo el vicio de la estirpe. Después del fratricidio cometido a los 23 años, el hijo mayor ya es declarado loco por su madre: “Había que anularlo, que impedir que continuara haciendo mal, porque seguramente estaba loco como los dos hermanos mayores de Clara, como había estado loco su padre” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 29). Su estado se agrava en 1916 cuando se le aparece el fantasma de Tristán, conjurado en una sesión espiritista organizada por Francis y sus dos amigos. El cincuentón estalla en ese momento en un grito largo, ronco, clamando por su madre. Poco después, Paco trata en vano de quitarse la vida. Excepto la casa nadie de la familia se da cuenta del intento de suicidio.

Paco, el único superviviente de la familia, vive muchos años encerrado en su cuarto –“simple como una celda”– con la única distracción de su colección de pisapapeles de cristal y sus libros: “Aislado del mundo, leía sin reposo las cosas más diversas, más disparatadas, con una velocidad demente que le impedía asimilarlas [...]” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 35-36). La narradora explica su obsesión por las medias esferas de cristal, que nievan cuando uno las voltea, con la semejanza entre el destino de las figuras encerradas en ellas y el de Paco: “Quizá consideraba a esas figuras aprisionadas dentro de una esfera brillante, y sofocadas, inmovilizadas por ella, como símbolos de su propia vida” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 36-37). El encierro de Paco perdura. A los 66 años, su hermano menor lo envía a un sanatorio, donde el “hijo loco” que parece “inmortal” pasa su vejez. Su colección de pisapapeles de cristal lo rodea “como si nada hubiera pasado” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 30). La narración sugiere el estancamiento de la situación de Paco, su locura es irremediable y con su muerte el linaje se extinguirá. Ya no quedará nadie.

Muchas de las familias retratadas en nuestro *corpus* esconden un loco –un “opa”– en algún rincón de sus casas. Por lo general, son los niños o jóvenes de la familia quienes muestran interés o incluso afecto para con los parientes “enclaustrados”. Lucho, el

protagonista adolescente de *Crónica de San Gabriel* (Ribeyro, 1960), se amista durante su estadía en la Hacienda San Gabriel con Jacinto, el hermano “loco” del patrón. Jacinto pasa la mayor parte de su tiempo encerrado en su cuarto, tocando melodías quejumbrosas en su mandolina. Para Lucho, la soledad de Jacinto –un símbolo aterrador de la decadencia– anticipa el fin de la familia. El destino de su amigo le parece opresivo y triste:

Su soledad me pareció horrible; horrible también su ausencia de mujer; pero peor aún la fatalidad de morir sin descendencia. Me decía que a veces bastaba un hijo para devolverle sentido y grandeza a la vida más inútil. Pero Jacinto tenía todas las apariencias de ser un fin de raza, una de esas tentativas donde la especie humana se extravía y se extingue (Ribeyro 1983 [1960]: 131).

En un paseo por los alrededores de la hacienda, cuando Lucho sube al Cerro de la Cruz y divisa desde la cumbre todo el valle de San Gabriel, el protagonista reflexiona sobre la vida de los latifundios, concluyendo que “debía de haber otros valles como San Gabriel, con sus señores y sus vasallos, sus sediciones y sus orgías, sus cotos de caza, sus locos encerrados en la torre” (Ribeyro 1983 [1960]: 178).

El motivo del “loco encerrado” aparece también en *Casa de campo* (Donoso, 1978). La familia Ventura aprende a soportar los “aullidos de loco” emitidos por Adriano Gomarra, quien vive desde hace mucho tiempo encerrado en un torreón de la casa de veraneo en Marulanda. La “malvada parentela” lo confina a este claustro después de una tragedia familiar (Donoso 1978: 25). Adriano, el padre de Wenceslao, sostiene –en su función de médico– contactos con los “nativos”. Los visita en el caserío, curándolos de la epidemia causada por los desagües de la casa de campo. Alguna vez, Adriano, su esposa Balbina y los tres hijos presencian una ceremonia de sacrificio de los “nativos”. Mignon, la hija menor, se queda tan impresionada que, imitando la escena para ofrecer un sacrificio a su padre, corta la cabeza de Aída, su hermana mayor. Como consecuencia, Adriano mata a su hija Mignon, lo cual lo condena al encierro definitivo.

El comentario de Cristóbal Achával sobre el “opa” en la casa de Laura Lavigne puede servir como síntesis de este capítulo. Achával expone a la protagonista de *La mano en la trampa* que “En tu casa tienen un opa..., estuve averiguando. Todos lo saben. Eso es muy

común en familias como las nuestras...” (Guido 1979b: 167). Como se ha visto, la mayoría de las familias oligárquicas evocadas en las novelas de nuestro *corpus* ocultan en algún rincón de sus mansiones un pariente “loco”, un “opa”, alguien que no se considera digno de ser presentado en la sociedad.

Para el redactor de la editorial porteña Santiago Rueda que publicó la primera novela de Luisa Mercedes Levinson, el “opa” de las familias pudientes es la consecuencia de sus prejuicios y su visión cerrada:

La casa de los Felipes es el testimonio de ese universo limitado que, producto de los prejuicios sociales, el falso arraigo histórico, la creencia en valores supuestamente permanentes, origina a su vez al “opa” clásico de las familias soi disant poderosas, a la irrealidad de un mundo que no excede los límites de una casona, a la falta de compenetración con lo circundante por parte de quienes se crían en sus vetustas habitaciones (contratapa de *La casa de los Felipes*, Levinson 1969).

Confinados en sus cuartos, los personajes “locos” vegetan entre el resto de la familia como animales apenas tolerados. Eusebia del Villar, cuyos chillidos aterrorizan a todos los habitantes de la casona oscura en la calle del Aromo, sufre el desprecio y el maltrato de su medio hermana hasta que al final se rebela contra ella. La tía Inés, el “opa” de *La mano en la trampa*, es forzada al encierro en su cuarto por haber rechazado a Cristóbal Achával, su novio que le había engañado la noche anterior a la boda. No conforme con las normas sociales, su acto emancipador la condena a la reclusión total. La supuesta locura de Inés es prolongada por su sobrina Laura quien acaba encerrada en el apartamento del ex novio de su tía. Igual que Laura Lavigne, don Andrés, el protagonista de *Coronación*, prolonga la locura de su abuela. Incapaz de proporcionarle sentido a su existencia, la locura autoelegida termina siendo la única solución para salir de su dilema. Declarado loco, don Andrés podrá permanecer en la inmanencia, sin tener que sentir remordimientos por su irresponsabilidad. La locura y el consiguiente encierro de Paco, el único sobreviviente de la familia, anticipan la conclusión de la estirpe. Todos estos personajes “locos” simbolizan la decadencia de las familias oligárquicas presentadas en nuestro *corpus*. Escritores como Luisa Mercedes Levinson, Beatriz Guido, José Donoso y Manuel Mujica Láinez sugieren que los “opas” condensan la inmoralidad y la corrupción de sus familiares patológicos. Ellos cargan con todo el veneno de su clan. Su “locura” resume el vicio del linaje, anunciando su irremediable fin.

3.3 Bajo el signo de la muerte

Obras literarias cuyos argumentos enfatizan la muerte o el drama personal de los protagonistas, aluden –en el sentido de Lotman (1988: 269)– tanto al destino trágico de los personajes como a la tragedia de todo el universo. Según Lotman, la ambigüedad de la obra artística, que representa un modelo finito del mundo infinito, implica que un suceso particular refiera a la vez toda una imagen del mundo. Es por ello que un final “bueno” o “malo” no sólo narra la conclusión de la historia específica, sino también ofrece un punto de vista sobre la construcción del mundo en general. Un relato que termina con un héroe rebosante de vida sugiere un modelo cultural feliz donde la muerte no tiene cabida. En cambio, historias que finalizan con la muerte del protagonista insinúan modelos culturales desolados. Sin lugar a dudas, novelas como *La casa* (Mujica Láinez, 1954), *La casa del ángel* (Guido, 1954) y *Coronación* (Donoso, 1957), donde la muerte es omnipresente, transmiten imágenes de mundos tenebrosos, decadentes. La muerte, siempre asociada a una atmósfera sórdida, recuerda a los personajes provenientes de la oligarquía no sólo su propia fragilidad sino también la debilidad del orden social establecido por ellos.

La muerte, el tema principal de *La casa*, desempeña un doble papel en la historia. Por un lado, funge como elemento estructural del discurso novelesco ya que casi todos los capítulos –con la excepción de dos– se dedican a narrar el fallecimiento de por lo menos un personaje. Por otro, la muerte como signo de la extinción *par excellence* simboliza el irremediable fin del lento proceso de decadencia de una familia porteña ilustre. Desde el primer capítulo, la casa-narradora hace hincapié en el hecho de que todos los familiares excepto Paco, el hermano “loco”, ya habían fallecido y que ella, dentro de poco, también perecerá: “¡Todos han muerto, Dios mío, y yo me estoy muriendo minuto a minuto!” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 13). El relato analéptico, enunciado por la mansión vieja en el transcurso de su demolición, está construido como una crónica de muertes anunciadas. La linealidad adoptada para contar el deceso de cada habitante de la casa viene siendo interrumpida por múltiples retrospectivas y anticipaciones que hilvanan el tejido de la historia familiar.

El primer capítulo de la novela enfoca la muerte de Tristán, el último hijo de Clara y el senador don Francisco. Tristán, vestido de arlequín, es asesinado por su hermano Paco durante el carnaval de 1888. El más bello, alegre y saludable de los hijos muere a los 16 años. La familia cree que se trata de un accidente, sólo Clara sospecha de Paco, empezando a odiarlo. Para la casa-narradora, el fratricidio cometido por el hijo mayor es el “pecado original” de la familia que la habita. Ella considera este crimen como “una culpa tan perversa

y tan rica que puede más que las restantes” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 12). Uno o dos días después de haber fallecido, Tristán regresa como fantasma a la casa en la calle Florida. Junto con el otro fantasma de la mansión, el Caballero gris, un espectro que no tiene ninguna relación con la familia y ya había estado en aquel lugar antes de que construyeran la casa, el hijo asesinado deambula por el hogar. La significación de la muerte para la casa-narradora es subrayada por Mujica Láinez mediante la ortografía. Cuando ella relata el impacto que le había producido el asesinato de Tristán –su primer encuentro con la fragilidad humana– la casa-narradora se refiere a la muerte en mayúscula: “Fue como si todo, todo, se inmovilizara durante unos segundos, como si todo callara y se coagulara de repente. [...] Era que la Muerte había pasado por mí” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 17)⁸⁷. El capítulo finaliza con el fallecimiento del senador don Francisco en 1889. La muerte del patriarca al año siguiente del fratricidio vaticina la incipiente ruina de la familia, privada no sólo de su hijo más prometedor sino también de su cabeza.

Mientras que los capítulos dos y cuatro, los únicos que obvian el tema de la muerte, narran sucesos relacionados con los cambios psicológicos de Paco y su sobrino Francis, el tercero se ocupa de la muerte de este último. Francis, el hijo de Gustavo y María Luisa, fallece en 1921 a los 25 años, ocho meses después de que Zulema, una de las mucamas, había empezado a crear lazos afectivos entre ella y el joven heredero. Una enfermedad del corazón, de la que toda su familia paterna había sufrido, lo amenaza desde niño. Según la narradora, Francis, este niño solitario e incomprendido, es un refinado, un “ser esencialmente aristocrático, de raza” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 83) al que le ha faltado vigor para sobrevivir a los demás familiares. Sólo ella, la casa, percibe su sensibilidad enfermiza y su rareza.

En otoño de 1922 la casa es visitada por un ángel, un ser andrógino, transparente. La aparición de este “Ángel” –la *Presencia*– y la muerte de Clara a los setenta y siete años son los temas del capítulo cinco. Para la narradora, la visita de la *Presencia* es una experiencia muy dulce, inexplicable, que le produce una claridad especial. Intuyendo que ese espíritu celestial es el portador de un mensaje revelador, se esfuerza en descifrarlo: “¿Qué perseguía? ¿Debía notificarme algo? ¿Venía a avisarme, por ejemplo, que la monarquía de los míos, el reino de la dinastía de Clara, terminaría muy pronto, y que en breve principiaría mi expiación?

87 Más adelante, la narradora recalca la sensación experimentada al enfrentarse a la muerte. Cuando es atravesada por la “Muerte”, la casa siente que una “inmovilidad” y un “silencio glacial” se apoderan de ella (Mujica Láinez 1983 [1954]: 41).

[...]” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 111)⁸⁸. Lo que la casa-narradora adivina ocurre: Clara fallece el mismo año en que el “Ángel” hace su aparición en la casona de la calle Florida. Dos meses antes de su muerte, como si ella presintiera su cercano fin, Clara se despide de la casa en un paseo ritual. Al final de la comida solemne que se organiza en honor al centenario del nacimiento del senador, los pocos familiares y amigos más íntimos acompañan a Clara en su recorrido por la casa. Precedida por Clara, la procesión circula de cuarto en cuarto, admirando cada rincón de la mansión oligárquica. Con la muerte de Clara, la cabeza de la “monarquía”, la ruina de la familia se hace ineludible.

La función de la *Presencia* como augurio de la muerte invita a recordar que en la mayoría de las culturas existen agüeros que vaticinan el fin de la vida. A menudo se trata de aves como cuervos o búhos quienes prevén una muerte cercana. Según Karin Priester, en la literatura moderna se halla raras veces animales como heraldos de la muerte, lo que predomina son, más bien, seres míticos y antropomorfos. Debido a los modelos mitológicos se encuentran principalmente seres femeninos o entes ambiguos, pero de connotación femenina. Un rasgo común entre la variedad de agüeros antropomorfos que presagian o acompañan la muerte es su incompatibilidad con las normas sociales. Su existencia al margen de la sociedad los convierte en figuras relacionadas con el caos, quienes cuestionan el mundo ordenado de los ciudadanos privilegiados (Priester 2001: 84-85). El “Ángel” que anuncia la muerte de Clara, la soberana de una “dinastía” oligárquica porteña, se caracteriza por su apariencia andrógina: “Parecía un muchacho y también parecía una niña” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 108). Este ser ambiguo, etéreo, anticipa la muerte de un miembro familiar y al mismo tiempo socava las estructuras sociales que éste representa. El fallecimiento de Clara significa la sacudida del fundamento que había garantizado la cohesión de la estirpe.

El capítulo seis de la novela comienza con una reflexión meta-narrativa de la casa. Retomando el tópico de la narración como medio para evitar la muerte, la casa-narradora se compara con Scheherezade de *Las mil y una noches*: “Ahora no hablo más que de noche... Me paso la noche entera hablando sola... hablando... postergando mi muerte. Soy mi propia Sheherazada y me cuento mis cuentos a mí misma, noche a noche. Cuando cese de hablar habré muerto, [...]” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 123). Consciente de que le queda poco tiempo, la casa prosigue con su relato, dedicando este capítulo a la progresiva corrupción del clan y, por último, a la muerte de Gustavo en 1932. En los años posteriores al fallecimiento de

88 En otro momento, la casa se pregunta: “¿Vino el Ángel [...], vino a avisarme que estuviera pronta, que no me distrajera, porque en cualquier momento podía jugarse mi suerte? ¿A eso vino? ¿Debí percibir en el cortejo vetusto y aristocrático el símbolo de un mundo que se deshacía?” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 121).

Clara ocurren cambios sustanciales en la constelación familiar: Benjamín se enreda en una relación amorosa con la mucama Rosa, María Luisa se va a Europa y Paco es internado en un sanatorio después de haberse escapado de su cuarto en un estado de suma perturbación para buscar a sus familiares muertos. Hacia el final del capítulo la casa-narradora constata lacónicamente: “La muerte había barrido, en los diez años transcurridos desde el paseo teatral de Clara por mis salones, a su séquito caduco” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 146).

La muerte de Benjamín en 1934 es el núcleo del capítulo siete. Benjamín, quien sufre igual que sus hermanos de una debilidad congénita del corazón, perece justo en el momento en que quiere romper su testamento. Gracias a este papel aún intacto, la casa llega al poder de la mucama Rosa. Al velorio de Benjamín asisten sólo las mucamas. La muerte del último heredero sella el fin de la ilustre estirpe que había habitado la casa en la calle Florida. Los siguientes capítulos resumen la descomposición de las pertenencias familiares, empezando con la muerte del perro Max, quien había acompañado a la casa después del deceso de sus dueños. Según la casa-narradora, Max muere de melancolía y de hambre, concluyendo “la dinastía de los Max, de los terranovas, gloria de mi puerta de calle, inseparable de su dignidad como las libreas azules de los porteros, [...]” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 174). Tras la descripción de la muerte de las mucamas Rosa y Zulema, la novela finaliza con las últimas palabras de la casa-narradora.

Aunque la muerte no desempeña un papel tan significativo en *La casa del ángel* (Guido, 1954), consideraciones sobre ella forman parte de la búsqueda de identidad de Ana Castro, la protagonista-narradora. En diferentes momentos de su narración, Ana Castro refiere su proceso de aprendizaje con respecto a la mortalidad. Su primer encuentro consciente con la muerte se remonta a una noche de fiesta en Buenos Aires, cuando el coche de la familia Castro casi atropella a un transeúnte. Es en ese instante cuando Ana percibe por primera vez la fragilidad de su propia existencia, dándose cuenta que la frontera entre la luz de la vida y las tinieblas de la muerte es muy inestable: “La idea de la muerte se me dió [sic] bajo la forma de un tránsito a la sombra desde la luz. Había visto pájaros muertos, hormigas, moscas; pero nunca me había detenido a pensar que yo también podía morir como ellos” (Guido 1966 [1954]: 29). La perspectiva de su propia mortalidad le atemoriza. Sobre todo la idea de morir sin que alguien le haya besado le espanta: «“Ahora sé que puedo morir. Me da mucha lástima morir sin que nadie me haya besado todavía. Tengo que buscar un rostro [...]. Lo único que me importa de la muerte es la soledad. Mi peor castigo sería que me condenaran a pasar toda la eternidad sin ningún rostro. [...]”» (Guido 1966 [1954]: 29).

Ana trata de esclarecer sus preguntas acerca de la fragilidad humana, pero nunca recibe respuestas. En una lección de catecismo aprende que sus investigaciones son vanas, que nadie puede contestar las preguntas sobre la muerte. La formación severa y muy católica a la que las niñas Castro están sometidas explica el estrecho vínculo que Ana establece entre el pecado y la muerte:

Yo asociaba la muerte con el pecado mortal, dije. No era una mera asociación de palabras: morir equivalía a pecar. Y como no imaginaba en esa época la posibilidad de pecar mortalmente, pensaba que también estaba incapacitada para morir. El pecado mortal y la muerte eran, en sí, un castigo, una culpa por el pecado original. Y yo no me sentía responsable de ese pecado (Guido 1966 [1954]: 51).

Siendo todavía una niña, a Ana le resulta difícil comprender las explicaciones de los adultos, quienes equiparan la muerte con el castigo por el pecado original. En el presente de la narración, ella se indigna al recordar que los mayores la habían manejado a sus caprichos, siempre inculcándole el miedo al pecado mortal. El terror de cometer alguna falta irremediable y, por lo tanto, de ser arrastrada a la muerte, le paraliza. Su imaginación infantil le hace creer que morirá por transgredir las normas impuestas por los adultos. De pequeña, ella no es capaz de entender que el pecado mortal se refiere a la muerte del alma y no a la del cuerpo. Al relatar su tragedia personal ocurrida el día del duelo, Ana Castro critica esta formación basada en un régimen intransigente que rehúsa ideas como el perdón o la redención, fomentando sólo el miedo.

Es imprescindible mencionar aquí el relato sobre la muerte que Ana escribe en su diario. Recuérdese que de niña Ana confía momentos importantes de su desarrollo personal a un diario y se dedica, además, a la creación de otros textos literarios. Su cuento sobre la muerte es de especial significación en el contexto de la narrativa que refiere el estancamiento de la oligarquía hispanoamericana. Este mini-relato puede ser interpretado como alegoría de la decadencia. Para evitar la muerte de un personaje desconocido que debe ocurrir con el primer viento de otoño, la narradora-protagonista y un muchacho llamado José María emprenden una tarea absurda. El fracaso de su proyecto es predecible, la muerte no se deja engañar:

“Morirá con el primer viento del otoño”, dijeron las voces, “cuando los árboles pierdan sus hojas.

“Yo busqué la aguja y el hilo. José María trepó a los árboles, aquellos que estaban junto a su ventana. Trabajamos todo ese verano, sin cesar: cosimos las hojas a su rama. Sin embargo, no llegamos a tiempo.

“Nos faltó medio árbol del jardín. Y ella murió con el primer viento de otoño. Quizá nos distrajimos comiendo peras y nísperos” (Guido 1954: 61)⁸⁹.

Considerando el referente socio-histórico de *La casa del ángel*, el sentido alegórico del mini-cuento de Ana Castro queda patente. El fracaso de estos niños alude a la incapacidad de la oligarquía hispanoamericana de adaptarse al proceso modernizador. Como los personajes de este relato hipodiegético que se distraen “comiendo peras y nísperos”, los oligarcas evocados en nuestro *corpus* son demasiado inertes para adecuarse a los cambios sociales. Paralizados y encerrados, ellos son alcanzados –tarde o temprano– por la ruina. Ningún truco sirve para impedir el fin anticipado. Similar al mini-cuento de Ana Castro, el relato hipodiegético sobre el nacimiento de Felipe del Villar en *La casa de los Felipes*, puede ser leído como anticipación de la decadencia familiar. El último heredero de la estirpe nace del vientre de una muerta y por eso, según la servidumbre, evolucionará al revés. De un ser humano se convertirá en un animal, luego en una planta y, por último, en un hongo. A causa de este inicio peculiar, Felipe del Villar mantiene una relación especial con la muerte. La idea de su propia extinción le es indiferente. Cuando planifica asesinar a su hermanastra Sheila le invade un fatalismo total: “¿Qué importaba si él hubiera de hundirse para siempre en el sótano de esta misma casa hasta dejarse morir allí, [...]. ¡Dejarse morir entre las ratas que iban y venían libremente hasta las raíces retorcidas de los árboles del quintón!” (Levinson 1969: 82). El momento de indecisión –realizar su plan o abandonarlo– lo lleva a reflexionar sobre las dificultades en su vida. Siente que a causa de su origen absurdo su existencia se asemeja a una conquista:

–Lo natural es seguir por el camino de la vida hasta llegar a la muerte. Pero es estúpido. En cambio partir desde la muerte para llegar a la vida es como subir una cuesta y andar de espaldas. Como si un río se echara a andar subiendo hasta su nacimiento. Si se llega por ese camino la vida es una conquista (Levinson 1969: 83).

89 Beatriz Guido retoma esta mini-historia en *La invitación* (1979), donde vuelve a aparecer como relato que Gustavo Cambón, el protagonista-narrador, le había contado a su hermana menor cuando eran niños: “No importa, Elisa, ya llega el otoño y todo vuelve a comenzar; de niño te contaba un cuento que te hacía llorar, pero no dejabas de pedírmelo, y no me delatabas: esos niños que sabían que la madre moriría en el otoño cuando cayeran las últimas hojas de los árboles y, con aguja e hilo, las cosían a las ramas” (Guido 1979a: 21-22).

El último vástago de los del Villar nunca conseguirá conquistar la vida. Al contrario, se cumplirá la profecía de los sirvientes. Transformado en un ser sin voz y peso, Felipe deambulará por los escombros de la mansión familiar, incapaz de detener la ruina de su estirpe.

José Donoso recurre con frecuencia al tópico de la muerte en *Coronación* (1957). Tanto la casa como sus dueños son comparados con un cadáver. Así, la nonagenaria misiá Elisa le comenta a su nieto Andrés que se siente vieja y fea, igual que un cadáver: “—¡Ay, tan vieja y tan fea, mi hijito! Yo no sé por qué me habrán salido todos estos pelos. Antes nunca tenía. Ahora estoy como los cadáveres, dicen que el pelo les sigue creciendo después que los entierran...” (Donoso 1972 [1957]: 38). Además, la cama de la abuela recuerda la barca de la muerte con la que Caronte transporta las almas de los difuntos al Hades: “El lecho de misiá Elisa Grey de Abalos era una gran embarcación de madera reluciente y oscura” (Donoso 1972 [1957]: 38). Como bien dice Koerber, el retrato de misiá Elisa —agonizante en su cama— y, en general, todo el universo familiar comparado con un cadáver alude a la decadencia de la oligarquía tradicional que no logra modificar su mentalidad trasnochada según las exigencias de la modernización (Koerber 1996: 20).

La descomposición del cuerpo de misiá Elisa se resume en la descripción de su semblante, distorsionado por unos párpados como trapos que esconden sus ojos:

La anciana se hallaba incorporada, blanca entre las sábanas. Con un espejo en una mano temblorosa —era increíble que esos ojos de párpados como harapos fueran capaces de recoger su imagen en el óvalo minúsculo de la luna— y armada de una pinza, se estaba sacando los pelos del mentón (Donoso 1972 [1957]: 38).

Según Koerber, el narrador ridiculiza la vanidad de la anciana mediante este dibujo poco favorable. La desproporcionada preocupación de misiá Elisa por su belleza contrasta con el descubrimiento de la fealdad y la desintegración corporal de la femineidad envejecida. Sin embargo, la familiaridad de la nonagenaria con su vejez y el trato irónico con su propia muerte suavizan el efecto satírico de la escena. El narrador le atribuye, más bien, una dimensión cómica (Koerber 1996: 21).

La muerte es omnipresente en las reflexiones existenciales del protagonista don Andrés. Por un lado, la muerte le inspira un inimaginable terror, pues siente que va a morir sin nunca haber aprovechado bien la vida, pero, por otro, la percibe como un fenómeno ajeno a sí mismo. La relación familiar —casi íntima— que su abuela establece con la muerte le atemoriza.

Aborrece oír a su abuela hablar de la muerte con tanta naturalidad porque sus palabras le recuerdan su propia fragilidad, un hecho que don Andrés prefiere desterrar de sus cavilaciones:

Esta familiaridad con la idea de la muerte era lo que más turbaba a Andrés en su abuela. Oírla hablar de la muerte le parecía aún más grosero que todas las obscenidades que tan a menudo ensuciaban los labios de la anciana, y lo asaltaba una profunda y oscura incomodidad. Pero sólo incomodidad, porque dejarse arrastrar por temores era morboso, propio de vidas devastadas por una sensibilidad a la que no se ha sabido refrenar ni dar forma, de mentes desequilibradas en fin, y él, precisamente, se enorgullecía del magnífico equilibrio de la suya, de su sentir armónico y ordenado. Que uno moría era indudable. Pero en el fondo de Andrés, en algún rincón oculto e infantil –quizás un resabio de la fe religiosa que descartó de una vez y para siempre al finalizar su adolescencia–, existía una certeza fiera, arraigada tenaz y hondamente en sus temores más inconfesados, que él jamás moriría, que la muerte era para otros, no para él (Donoso 1972 [1957]: 38).

Muy consciente de su existencia pasiva, poco productiva, pero incapaz de asumir alguna responsabilidad, don Andrés teme el fallecimiento de su abuela. Por falta de iniciativas propias y actos significativos, el nieto no consigue construir una identidad autónoma al lado de su abuela. Es más, la dependencia de ella es tan fuerte que don Andrés se siente nulo frente a la perspectiva de su muerte. Él no quisiera vivir sin su abuela: “Andrés pensó de pronto en la muerte de su abuela y aterrorizado se abrazó a la idea de que no debía morir, nunca, que debía seguir viviendo eternamente, porque si ella muriera, él también dejaría de vivir, si es que había vivido alguna vez” (Donoso 1972 [1957]: 75). El mayor espanto le produce la visión de la nada absoluta en la que él y su abuela caerán después de la muerte:

Su abuela iba a morir y sería como si él muriera. Luego él también iba a morir, y pasarían miles, millones, miles de millones de años, y de él no quedaría nada, y el planeta seguiría rodando por los negros espacios intersidiales hacia un destino absurdo e inexistente. Y entonces él, que jamás se expuso a nada que pudiera ser más comprometedor que la comodidad, ya no sería más que sustancia química transformándose, mineral, y no habría aprovechado el privilegio cortísimo de la materia de ser un poco más –vida, conciencia, voluntad– por un segundo en millones de años en que todo era casual (Donoso 1972 [1957]: 76).

Exento de cualquier noción de compromiso para con el futuro, el último heredero de la estirpe opta por la inmovilidad. La confrontación con la muerte le obliga a admitir su irresponsabilidad. Don Andrés sabe que su existencia habría podida ser más fructífera si se

hubiera embarcado en alguna empresa trascendente en vez de conformarse con la comodidad. Mas, sin un legado propio, el fin del protagonista de *Coronación* significará la conclusión de la familia de Abalos.

Teniendo en cuenta el papel clave que la muerte desempeña en las novelas analizadas, podemos deducir que los autores de nuestro *corpus* apuntan a modelos culturales con un final marcado. Recordemos que Lotman indica que el tema del nacimiento predomina en textos que evocan modelos culturales con un principio marcado, mientras que el tema de la muerte abunda en obras literarias que representan modelos culturales centrados en el final:

Empezando por las leyendas escatológicas y acabando por las doctrinas utópicas, podemos observar una muestra amplia de modelos culturales con el final marcado y la función del comienzo netamente reducida.

En función del diverso grado en que aparecen marcados el principio y el final en los diversos tipos de modelos culturales, el nacimiento o la muerte se destacan como momentos fundamentales de la existencia, surgen argumentos del tipo *El nacimiento del hombre*, *Tres muertes*, *La muerte de Ivan Ilich* (Lotman 1988: 267).

En *La casa*, la significación de la muerte se pone de relieve tanto a nivel estructural como también a nivel simbólico. Casi todos los capítulos de la novela dan testimonio del fallecimiento de un miembro familiar particular. La ruina de la estirpe se vuelve irremediable con el deceso de Clara, la “cabeza” del clan. Sin ella, la familia se dispersa dejando la casa de la calle Florida, finalmente, en manos de las mucamas. Con las últimas palabras de la casa-narradora, destrozada y acabada, se borran los vestigios de la pasada gloria familiar. En el horizonte se vislumbran, más bien, los cambios sociales augurados por la *Presencia*, el espectro andrógino que visita la casa antes del fallecimiento de Clara. Asimismo, la muerte es un aspecto central en *La casa del ángel*. Durante su niñez y adolescencia la protagonista-narradora Ana Castro reflexiona a menudo sobre la fragilidad de la existencia humana. Debido a su formación católica, muy rigurosa, ella vincula la muerte con el pecado mortal. El mini-relato que la protagonista escribe de joven en su diario funge como alegoría de la decadencia. El fracaso de los niños que tratan de posponer la muerte insinúa la inminente ruina de la que los oligarcas descritos en nuestro *corpus* no escapan. José Donoso propone en

Coronación la comparación del universo familiar de los de Abalos con un cadáver. La frecuente recurrencia a esta analogía puede ser interpretada como alusión a la decadencia de la oligarquía santiaguina tradicional. Encerrados en su mansión, a don Andrés y a su abuela misiá Elisa no les espera nada más que la muerte. Paralizado por sus miedos existenciales, el protagonista es consciente de que con su fallecimiento se acabará la ilustre estirpe de los de Abalos.

Resulta sugestivo reiterar aquí que la muerte es uno de los temas que, bajo el punto de vista de Alejandro Losada, definen el “modo de producción” literario “subjettivista”. Al presentar las formas literarias y la praxis social en el Perú contemporáneo, Losada Guido (1976: 153) señala que Julio Ramón Ribeyro utiliza la repetición de ciertas metáforas e imágenes para crear la identificación del lector con la situación existencial de un personaje. Para ilustrar esta “técnica de presentación” –en su opinión “una de las más importantes del subjettivismo”– Losada se vale de la descripción del estado de ánimo de Ludo, el protagonista de *Los geniecillos dominicales*. El desarraigo, la alienación y la falta de significación del mundo caracterizan la existencia de Ludo, quien deambula por el centro de Lima sintiéndose como un “cadáver de una septuagenaria”, un “sapo chancado”, un “viejo tumefacto” o un “mendigo ulceroso”:

Como el cadáver de una septuagenaria hallado en una zanja a los siete días de haber muerto por estrangulación, o como ese sapo cuya superficie creció en detrimento de su volumen al ser chancado por las llantas de un automóvil, o como esa casa de la Avenida Arequipa, o como los dos viejos que viajaban en el ómnibus, uno con la nariz semejante a un racimo de uvas aplastadas y el otro con el labio inferior irremisiblemente caído, para siempre tumefacto, o como ese mendigo que un día tocó la puerta de la casa y antes de pedir limosna se levantó la camisa y enseñó su vientre donde tenía un hueco ulceroso tapado con un corcho. Como todo eso se sentía Ludo al caminar por las calles del centro, [...] (Ribeyro 1983 [1964]: 177).

El uso abundante de la metáfora del cadáver y el tema de la muerte que atraviesan las novelas analizadas en este trabajo a manera de un *leitmotiv*, son otros factores que permiten situar los escritores de nuestro *corpus* en el contexto del “modo de producción” literario “subjettivista” propuesto por Alejandro Losada. Mediante la reiteración discursiva de imágenes relacionadas con la muerte ellos enfatizan la situación inestable y, por último, la decadencia de ilustres familias oligárquicas durante el proceso modernizador.

3.4 El fin de un linaje

El mono-diálogo interior que Sheila O'Reilly mantiene con Felipe del Villar, su hermanastro ausente, antes de efectuar su plan que debe impedir el nacimiento del hijo de María Felipa, condensa lo que significa la noción del linaje para una familia oligárquica y, quizás aún más, para una en decadencia. Sabiendo de su ocaso, los últimos miembros de una familia venida a menos enfatizan la grandeza de su estirpe tratando de salvar la “pureza” de su sangre, lo único que les queda después de haber perdido su poder económico y su influencia política. Según Sheila, los del Villar de la casona en la calle del Aromo deben “cuidar del nombre, circundar la casa, la ciudad; Buenos Aires debe seguir siendo la gran aldea de soplos vivificantes, purificadores. Las grandes castas deben dar el ejemplo” (Levinson 1969: 122). Ahora, los textos de nuestro *corpus* señalan que a pesar de la insistencia en la estirpe las familias oligárquicas decadentes no pueden evitar la ruptura de un linaje distinguido.

Las normas patriarcales que regían el universo cerrado de las familias oligárquicas a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, dependían del papel central que desempeñaba el padre en el hogar. Su rol como *pater familias* le atribuía un lugar especial en la familia y en la sociedad. El padre no sólo debía transmitir a sus hijos el respeto hacia la sociedad, sino también fomentar la veneración de los antepasados. En una sociedad patriarcal, el padre en su función de progenitor y cabeza de la familia tiene la obligación de reproducir su apellido, su posesión y su reputación (Alonso Gallo / Domínguez Miguela 2000: 67). La ausencia del padre en nuestro *corpus* apunta a la discontinuidad de castas cuyo inicio remonta al contexto colonial, como lo sugieren las galerías de retratos con abuelos, bisabuelos y tatarabuelos famosos.

Llama la atención que la mayoría de los protagonistas de nuestro *corpus* son huérfanos. Sus padres –y a veces también sus madres– han fallecido antes del inicio del relato primero o muy al comienzo de éste. El *pater familias* de *La casa* (1954) muere al inicio de la novela, en 1889, un año después del fratricidio cometido por Paco, el hijo mayor. Tras la muerte de los padres de Albertina Barden, la protagonista de *La caída* (Guido, 1956), la niña es cuidada y educada por sus dos tías. Los protagonistas de *Fin de Fiesta* (Guido, 1958) viven con su abuelo porque sus padres habían perecido en el naufragio de un barco. Laura Lavigne de *La mano en la trampa* (Guido, 1961) crece sin padre en un hogar hipócrita donde la madre y la tía tratan de disimular la escasez –bordando a escondidas vestidos de novias– para mantener la apariencia de una familia distinguida pero venida a menos. La madre de don Andrés de *Coronación* (Donoso, 1957) muere de sobrepeso y su padre le sigue tan sólo un

año después, dejando al niño bajo el cuidado de la abuela. Teddy Crownchield Soto Menor de *Duque* (Diez-Canseco, 1934) ha perdido a su padre. Lucho, el protagonista de *Crónica de San Gabriel* (Ribeyro, 1960), reside con sus tíos en Lima porque es huérfano de padre y madre. Ludo Totem de *Los geniecillos dominicales* (Ribeyro, 1964) también ha perdido a su padre, viviendo solo con su madre y su hermano. Santiago, el padre del protagonista de *Un mundo para Julius* (Bryce Echenique, 1970), muere cuando su hijo menor tiene apenas un año y medio. María Eugenia, la protagonista de *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (Parra, 1924), regresa a Caracasa después de la muerte de su padre.

Los hermanos protagonistas de *La casa de los Felipes* son huérfanos de padre y madre. Su padre muere cuando María Felipe tiene ocho y Felipe cuatro años. Su madre Felicitas, la tercera esposa de don Felipe, perece antes de dar a luz a su hijo. Sobre la paternidad de Felipe corren rumores en las cuadras de la casona. La servidumbre sospecha que es el hijo de un joven liberal con quien Felicitas solía haber hablado por detrás de las rejas. Se dice que ella fallece antes de parir a su hijo porque don Felipe le había pateado el vientre por celos. Sin padre y madre, los hermanos del Villar crecen junto a su hermanastra Sheila, una mujer frustrada y resentida. Siempre preocupada de que nada manche el “nombre antiguo” de la “casta de los del Villar”, ella se comprende a sí misma como la defensora del linaje. Consciente de que sólo con la reaparición del hijo perdido se garantizaría la continuidad de la estirpe, anhela el regreso de Felipe. En su opinión, el último vástago de la familia se fuga de la casona porque duda de su procedencia. Piensa que es un hijo ilegítimo. A su vuelta, Sheila le contará que los chismes sobre los amores extramatrimoniales entre Felicitas y el joven liberal no son ciertos: “Tú, Felipito, eres casta del Villar, el más del Villar de todos, con tu mandíbula saliente y los ojos como pegados a las cosas. Mira los retratos de nuestros abuelos y te verás. Te arrancamos del vientre de una muerta para que seas solamente del Villar” (Levinson 1969: 121). Mas, la insistencia de Sheila en preservar el “nombre antiguo” de la estirpe es fútil. Por un lado, el hijo de María Felipa –según Sheila un hijo “de la chusma”– nace y, por otro, Felipe, el último heredero, sólo retorna a la casa familiar cuando ésta se halla en ruinas. Los pasos erráticos y la mirada vacía de Felipe sugieren, además, que la “casta de los del Villar” ha llegado a su fin. La descripción de la ilustre familia, “la gran raza en todo su esplendor agresivo, apenas un poco antes de decaer” (Levinso 1969: 14), propuesta por el narrador al inicio de la novela, se revela *a posteriori* como anticipación del desenlace.

La misma preocupación por la genealogía y la “limpieza” de sangre caracteriza la familia De la Valle de *Maldito amor* (Ferré, 1986), una familia de la vieja oligarquía

azucarera puertorriqueña venida a menos. Según los comentarios irónicos de Laura, la esposa del patriota Ubaldino De la Valle:

[...] aquella familia era muy extraña. La única pasión de las tías, que Ubaldino también compartía, consistía en investigar, en enormes libros de polvorienta piel de chivo, las intrincadas ramas del árbol genealógico de los De la Valle. Que si la abuela mengana era hija de la condesa zutana, que si el abuelo perencejo era biznieto del marqués perengano, y por lo tanto ellas eran tataranietas de las hijas del Cid. En la casa, por todas partes había escudos y blasones, en los platos, en los cubiertos, en las bacinillas, y hasta en las prendas más íntimas de la ropa interior. El delirio de grandeza de las tías era tan grande que, aun siendo angustiosamente pobres [...], no podían vivir sin soñarse servidas por muchedumbres de obsequiosos sirvientes (Ferré 1992 [1986]: 67).

Cuando Laura descubre el secreto de la familia –que Don Julio Font, el padre de Ubaldino, es negro– ella entiende, finalmente, por qué sus hijas habían sido rechazadas por la sociedad. Comprende entonces la hipocresía de un sector social trasnochado, demasiado preocupado por la apariencia:

En este país los humos de abolengo y de limpieza de sangre no son más que perifollos de necios, justificaciones caducas para la posesión de fortunas que sólo pueden acreditarse al fin y al cabo a sí mismas, porque el dinero es hoy la única ceiba genealógica que queda aún en pie. Aquí los aristócratas todos tapan, todos disimulan, todos se empolvan con la harina de la respetabilidad o con el azúcar Polvo de Diamante, mientras sus fortunas se les escurren entre los dedos, y van a parar irremediabilmente a los cofres de la Central Ejemplo (Ferré 1992 [1986]: 71).

Es obvio que en hogares donde se otorga tanta importancia al linaje la presencia de los antepasados famosos pesa sobre los miembros familiares vivos. Así, historias sobre el padre del Villar, “el hombre más a la moda o tal vez el más poderoso de Buenos Aires” (Levinson 1969: 9), y el abuelo que había sido ministro en el Perú inspiran complejos de inferioridad en el último vástago. Durante los pocos años de vida juntos, el padre humilla al hijo llamándole “basurita”: “–¿Éste es el caballerito? ¿El último del Villar? Parece que para armarte hubieran juntado todas las inmundicias. ¡Basurita!” (Levinson 1969: 11). Felipe del Villar, quien sufre el desprecio y la violencia física de su padre, nunca logra configurar una identidad masculina coherente. Amenazado constantemente por “ese silencio cargado de las miradas reprobatorias que bajaban hasta él desde los retratos de los antepasados” (Levinson 1969: 45), Felipe se convierte en un ser solitario y temeroso que busca muy pronto consuelo en el alcohol. Ningún habitante de la casona oscura en la calle del Aromo escapa a los antepasados que “sonreían

enhiestos, encerrados en sus marcos de ébano y nácar, o de oro y plata los que tenían más suerte” (Levinson 1969: 121), ejerciendo su influencia implacable sobre sus descendientes. En el salón punzó con su galería de retratos se cristaliza toda la tradición familiar, de afiliación federal y muy ligada al campo. La decadencia de las estancias familiares, en especial la de San Felipe, es una catástrofe para los del Villar. Cuando el administrador le informa a Sheila sobre los malos vientos, la aftosa y la mortandad en su estancia preferida, ella le aconseja vender las ovejas y esperar la trilla, pero bajo ninguna circunstancia hipotecar la estancia más querida por todos los del Villar.

Igual que en *La casa de los Felipes*, la presencia de los antepasados es fundamental en la mayoría de las novelas analizadas. Retratos u objetos heredados de los antepasados son indispensables en las mansiones de nuestro *corpus*. Algunos ejemplos ponen de relieve que la presencia de estos retratos y objetos no se limita a su mera función de artefacto decorativo o de símbolo genealógico: ocupan o incluso invaden el espacio de los vivos, oprimiendo las casonas familiares con sus auras ilustres. Los protagonistas viven al lado de sus sombras como si sus abuelos, bisabuelos y tatarabuelos formasen parte de su existencia y pudiesen participar de sus experiencias en cualquier momento. Cuando Ana Castro de *La casa del ángel* es violada por Pablo Aguirre, ella observa, rodando por el suelo, los “retratos amarillentos” de su familia (Guido 1966 [1954]: 173). Es entonces cuando puede gritar aunque nadie la oye. Según Joaquín de *El peso de la noche* (Edwards, 1965), la inscripción de las iniciales familiares en las sábanas atestigua la tradición de un orden social regido por la noche. Los retratos del abuelo y del bisabuelo en la oficina del tío Ricardo subrayan la ineptitud de su descendiente Joaquín. Frente a los antepasados famosos –abogados y fundadores de la compañía minera familiar– este último no puede sino sentirse un perdedor. El protagonista de *Los geniecillos dominicales* (Ribeyro, 1964) trata de compensar su complejo de inferioridad al rebajar a sus antepasados masculinos con una mirada despectiva. Sin embargo, Ludo Totem no siempre consigue distanciarse de los ojos de cinco generaciones que a su vez lo examinan con ironía desde las paredes de su dormitorio. La gloria de sus antepasados pesa sobre la vida insignificante de Ludo cuyo propio fracaso se infla al lado de los logros de ellos:

Poniéndose de pie se acercó a la galería de retratos que había cerca de su cama, galería en miniatura, es verdad pues en un marco de un metro de largo por veinte centímetros de alto se veían cinco fotografías alineadas, correspondientes a cinco generaciones, desde su chozno librero, siglo XVIII, hasta su padre, empleado, siglo XX, pasando por tres eminentes y longevos hombres de leyes

que ocuparon todo el siglo XIX. Aquellos tres sí que habían tenido éxito y a lo mejor hasta sin problemas de conciencia. Les tocó vivir una época dichosa, paterna y jerarquizada, en la cual los privilegios se consideraban naturales y la riqueza un don del cielo. Ellos fueron el orden, el bastón, la contradanza y el ferrocarril (Ribeyro (1983 [1964]: 98).

La significación del linaje se ilustra de modo ejemplar en la primera novela de Bryce Echenique como bien señala Juan Carlos González Vidal en su artículo “La tradición ancestral en *Un mundo para Julius*”. La “mitificación del pasado familiar” se produce a través de las repetidas referencias al bisabuelo presidente (González Vidal 1997: 120). Valores sociales como la tradición, el prestigio y la identidad de clase son acentuados mediante la mención de ciertos objetos distinguidos como la “carroza del bisabuelo-presidente”, la “consola que el bisabuelo-presidente había adquirido en Bruselas” y la “vajilla de porcelana” que les “regaló el Presidente Sánchez Cerro una semana antes de que lo mataran” (Bryce Echenique 2001 [1970]: 79-80). Según González Vidal, la sola mención de estos objetos evoca “asociaciones de procedencia”. Estos artefactos son importantes para la familia por su valor de *status*: son “tesoros de la familia y, de cierto modo, testimonios de la tradición” que revelan el “fuerte apego a la estirpe y al pasado” de un “grupo cerrado con una fuerte identidad de clase” (González Vidal 1997: 121). La familia de Julius no sólo tiene el poder económico sino también abolengo, como ya lo había señalado Peter Elmore: “la carroza indica a las claras el antiguo linaje de la familia” (Elmore 1993: 170). Estamos de acuerdo con González Vidal en que la “muerte del padre es una ‘puesta en escena’ que simboliza el principio del fin de un modo de vida” (González Vidal 1997: 122). Juan Lucas, en cambio, representa el auge de un modo de vida diferente, una manera de ser vinculada a la nueva oligarquía que muestra un espíritu emprendedor, aliado del capital extranjero, capaz de asumir y aprovechar las consecuencias de la modernización. En la opinión de Santiago, el hijo mayor de la familia, a su padre sólo le interesan las haciendas, el nombre de su estudio y el de su familia, mientras que Juan Lucas gusta de jugar golf. El nuevo palacio que este último manda construir en las afueras de Lima representa el fin del mundo de la vieja oligarquía y el principio de la nueva:

Todos allí parecieron sentir que algo caducaba, tal vez un mundo que por primera vez veían demasiado formal, oscuro, serio y aburrido, honorable, antiguo y tristón. No había sino que mirar a Juan Lucas para ver que los estaba salvando hacia una nueva vida, no sé, sin tantos cuadros de antepasados, sin esos vitrinones, sin estatuas, bustos, sí, sí: querían una casa llena de terrazas, una casa donde uno

salga siempre a una terraza y ahí estén Celso y Daniel sirviéndote un refresco, donde lo antiguo sea un adorno adquirido o un recuerdo, no lo nuestro (Bryce Echenique 2001 [1970]: 159).

En *La casa* (Mujica Láinez, 1954), los cuadros de los antepasados se mezclan y confunden con los descendientes vivos hasta tal punto que uno ya no sabe si los retratados resuscitan o si los vivos se convierten poco a poco en una imagen. La casa-narradora comenta que cuando Gustavo fallece, ella no entiende si se ha muerto o si se ha alejado para siempre tras una extraña metamorfosis, ocurrida medio año antes del ataque al corazón. El segundo hijo de la familia parece “esfumarse, borrarse, en el sofá victoriano que acogía su reblandecimiento y su dandismo. Se fue metamorfoseando, bajo el retrato de su abuela, en otro retrato, en un autorretrato nebuloso como las pinturas de Eugène Carrière que conozco por reproducciones” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 145). Impresionado por la tradición familiar y el peso de los antepasados, Gustavo se fusiona con ellos incluso antes de haber muerto. Bajo el cuadro de su abuela, el segundo hijo del senador se transforma en su propio retrato, una pintura similar a las de Eugène Carrière, el conocido retratista del *Fin de siècle* francés. Esta metamorfosis pone de manifiesto que Gustavo aspira a extender su dominio sobre el linaje más allá de su muerte. Desde la pared, su presencia –igual que la de los otros antepasados– seguirá ejerciendo influencia sobre los miembros familiares vivos. Sin embargo, pese al deseo de Gustavo la continuidad de la “dinastía” no puede ser mantenida. Él es uno de los últimos vástagos de una estirpe en decadencia. Benjamín, su hermano menor, no encargará a ningún pintor la elaboración de un retrato suyo. Los últimos miembros familiares nunca reposarán debajo de su cuadro, ni los ojos de Gustavo se dirigirán a descendientes con una mirada reprobatoria. La narradora explica de manera seca que “[u]na noche descolgaron esa pálida imagen anacrónica y la extendieron en una caja oscura, en el salón” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 145). Ella misma descompone la imagen antes presentada: Gustavo no se ha convertido en un cuadro. La extraña fusión entre Gustavo y su propio autorretrato revela nada más que su deseo de prolongar el linaje y alcanzar la inmortalidad. Con su desaparición de la casa se acerca el inminente fin de la “dinastía” o, como lo plantea la narradora, “[c]on él, con esa sombra, se marchó el último de mis príncipes” (Mujica Láinez 1983 [1954]: 145). Para la casa, el velorio de Gustavo es el último gran espectáculo familiar. Dos años después, cuando fallece Benjamín sólo los mucamos asisten a la ceremonia. Igual que Paco, el hijo mayor que termina en un sanatorio, Benjamín vive sus últimos años encerrado en la casa, con la sola compañía de las empleadas domésticas Rosa y Zulema. Poco a poco, ellas tejen su oscura red

alrededor del último heredero, quien lega la casa finalmente a Rosa, su querida. La casa declara que ella nunca había aceptado a Rosa como su dueña legítima:

Sin embargo, nunca la consideré mi dueña, nunca me resigné a incorporarla a las listas reales, las listas de los que rigieron mi destino legalmente y desde aquí gobernaron: Don Francisco, Clara, Gustavo y María Luisa, Benjamín... Benjamín me pareció un intruso, pero tenía derecho... mientras que ella... Acaso más tarde la conceptué como la fundadora de una dinastía espuria, encaramada a mi trono temblequeante por azar, a consecuencia de la incertidumbre propia de los tiempos nuevos. Para mí fue, hasta el final, la que se había apoderado con un ardid nefasto de la capital abandonada, de la ciudad muerta cuyo príncipe legítimo era un insano perdido entre pisapapeles de cristal, [...] (Mujica Láinez 1983 [1954]: 168).

La extinción del clan, anunciada con la muerte de Clara y Gustavo, resulta irrevocable en el testamento de Benjamín quien deja la casa familiar –el signo “dinástico” por excelencia– a alguien sin vínculos sanguíneos y de proveniencia social inferior. La falta de herederos legítimos implica el inexorable fin de una estirpe.

Recuérdese que Mario Argüello de *Balún Canán* (Castellanos, 1957) fallece al final de la novela. Según la mentalidad patriarcal de la familia, la muerte del último vástago significa que la lucha por defender sus propiedades carece de sentido. Sin hijo varón, el linaje termina. Es por ello que la profecía de la Nana, quien anuncia la muerte de Mario, la extinción del apellido y el derrumbe de la casa por la ausencia de un cimiento masculino, enfurece a Zoraida Argüello hasta tal punto que pega y despide a la sirvienta. Zoraida prefiere morir ella misma o que le quiten a su hija en vez de a su hijo. El fin de una estirpe distinguida se tematiza también en el cuento “Ocupación” de Beatriz Guido, que versa sobre la infertilidad de una familia feudal. El protagonista-narrador, un hijo único, hereda *Las Acacias*, “el feudo más rico de la zona”, por la simple razón de que en su familia “la procreación había sido siempre un acto casi milagroso, por no decir imposible” (Guido 1979b: 63). Dado que su mujer y él no tienen hijos –acaso porque son parientes lejanos– el destino del feudo queda incierto. La infertilidad de la familia es contrastada con la fertilidad de las hijas del administrador con las cuales el narrador mantiene relaciones cada vez que visita *Las Acacias*. Al final del cuento, el narrador se da cuenta que el casco del feudo ha sido ocupado por la familia del administrador. Sus hijas y los hijos de ellas –los suyos– se apropian de su herencia: “detrás de las puertas, sus hijos, los míos, sobre las consolas, sobre los gatos de porcelana y las gacelas de Sèvres. Entonces comprendí que habían ocupado la casa, quizá la tierra también, que ya no me pertenecía” (Guido 1979b: 70). Igual que las novelas *La casa* y

Coronación, este cuento evoca el miedo de las familias oligárquicas de ser reemplazadas por sus empleados domésticos o sus trabajadores porque éstos son más vitales, dinámicos y sensuales que ellos mismos. Como consecuencia de la extinción de una estirpe sus propiedades llegan a manos de otros. La casa de la calle Florida es legada a las mucamas Rosa y Zulema mientras que el feudo del cuento de Guido viene siendo ocupado por la familia del administrador.

El fin del clan de *La casa* se enfatiza con la incineración de los árboles genealógicos después de que el tío Sebastián, un primo del senador, ha visitado la casa de la calle Florida sin poder cumplir con sus objetivos. Para completar algunos datos sobre la familia, el tío Sebastián –el escritor de la familia– quiere consultar los viejos pergaminos con las genealogías, pero Zulema le impide verlos. Es más, cuando la visita se aleja, Zulema entra al escritorio donde se hallan los pergaminos, observando los cuadros como si los viera por primera vez. Luego los descuelga uno por uno, rompe el pergamino y arroja los pedazos a la chimenea. Pronto arden allí:

[...] el oro y el gules de los escudos; crujía la enumeración de los militares, los legisladores, los estadistas, los estancieros, la gente del Cabildo, crepitaban en las ramas superiores las cruces púrpuras que indicaban la sucesión de los caballeros de Santiago; se retorcían doquier los rectángulos verdes que encerraban los nombres extraños erguidos en los orígenes de la estirpe [...] (Mujica Láinez 1983 [1954]: 178-179).

Todos los títulos, las relaciones familiares y las fechas se reducen a cenizas. La casa está apenada al atestiguar la obra destructora de la mucama. Ella sabe lo que había significado la elaboración de esos pergaminos y cuánto trabajo le había costado a los investigadores españoles hurgar en los archivos para llevar a cabo la empresa de la prima Mercedes quien, pese a la desconfianza de Clara, Gustavo y Francis, había proseguido con su tarea considerada “la locura de Mercedes”. En el fondo, aun los miembros más escépticos se sienten halagados por la documentación de un conocimiento tradicional –evidente para la familia– que legitima las raíces hispanas de su “dinastía” frente a los extraños. La labor de Mercedes justifica no sólo la existencia, sino también el origen de este linaje ilustre que remonta, según los árboles genealógicos, al siglo XVI o incluso al siglo XV. Sin comprender por qué Zulema quema tan valiosas fuentes, la casa-narradora intuye que su acto sella el fin de sus anteriores dueños. La quema de las genealogías por la mucama simboliza, por un lado, la erradicación del poder

oligárquico y, por otro, la toma de conciencia de los sectores subalternos, quienes –cansados de su sometimiento– empiezan a rebelarse contra el actual orden social.

La significación de los antepasados para las familias oligárquicas decadentes se ilustra de modo ejemplar en *Borburata* (1960). En el primer capítulo de la novela, cuando los Herrera regresan a su hacienda familiar en el valle de Borburata a mediados de 1953, el señor Herrera –el padre de la protagonista Valentina– y su hermana Javiera entran en el salón para contemplar la galería de retratos y refrescar viejos recuerdos. Valentina y su primo Carlos Luis espían su conversación detrás de la puerta. Según Valentina, quien conoce la historia de todos los personajes retratados, aquel “rígido caballero de gola y jubón, con su barba afilada y sus ojos sin vida, era el antepasado por antonomasia, un contemporáneo de Carlos II” (Díaz Sánchez 1960: 18). La familia no sabe si este cuadro es una herencia de él mismo o una pintura encontrada en el Rastro, el mercado de pulgas de Madrid. Al lado de él se halla el retrato de una señora, la esposa de un Infante, que lleva un atuendo de finales del siglo XVIII. Un hijo de ella, el tatarabuelo del señor Herrera y de la tía Javiera, había empezado a vivir en la hacienda durante los años de la Independencia. A partir de entonces la familia Herrera reside en la hacienda. El abuelo, Don Martín Herrera y Blanco, y la abuela, Doña Melchora Infante y Monasterio, habían legado una finca próspera a sus hijos. Sin embargo, el señor Herrera no logra mantener la bonanza, hallándose en aprietos financieros severos. Su hermana Javiera lo regaña por haber estudiado derecho en Caracas en vez de administrar exitosamente la hacienda familiar. Frente a sus propios retratos se paran y se miran en ellos como en dos “espejos de encantamiento”. Valentina encuentra en el retrato de su padre cierto aire de Fernando Díaz de Mendoza (1862-1930), un actor español de abolengo aristocrático, mientras que el de su tía le parece una mezcla entre una Madona y una institutriz. El cuadro de su madre, la hija de un conocido político, fue pintado en París. Valentina apenas conoce a su madre porque ella fallece cuando la hija tiene sólo tres años. Su retrato le sirve a Valentina como sustituto en las conversaciones imaginarias mantenidas con la interlocutora muerta. La protagonista de *Borburata* siempre lo lleva consigo para dialogar con él.

En el segundo capítulo de la jornada tercera, titulado “Consejo de familia”, Valentina Herrera es el único miembro familiar que se opone a la venta de la hacienda de cacao venida a menos. La reunión, en la que se disputa el negocio de la venta, se lleva a cabo debajo de los retratos familiares. Por respeto a los antepasados, Valentina quiere mantener la propiedad, cueste lo que cueste. No comparte el entusiasmo por la modernidad de su primo Carlos Luis, un vendedor de artefactos eléctricos. Ella prefiere seguir la tradición de los antepasados. Al contrario de su hermano Gonzalo, el último heredero masculino, un vago que se hace pagar

una renta para poder frecuentar la farándula caraqueña, Valentina Herrera se empeña en conservar la propiedad familiar.

La galería de retratos de la familia Herrera, cuyo inicio remonta al siglo XVII, descubre el rol central que los antepasados y su tradición desempeñan para los descendientes de linajes ilustres. Desde sus cuadros, ellos fungen como testigos y supuestos guardianes de las actividades familiares. Su presencia resulta eficaz siempre y cuando los descendientes muestren la voluntad de defender las propiedades de la estirpe. Entonces, su aura influye de manera positiva en las empresas de sus parientes. En el caso opuesto, la influencia de los antepasados es contraproducente. Si los descendientes se despreocupan del modo de vida de los mayores o no logran asumir las expectativas puestas en ellos, la desintegración del patrimonio familiar toma su curso a pesar de la vigilia constante de los abuelos y bisabuelos pudientes.

Además de la influencia ejercida por los antepasados famosos, el universo cerrado de las familias oligárquicas venidas a menos es regido por el fantasma del incesto. Relaciones incestuosas abundan en las novelas de nuestro *corpus*⁹⁰. Los escritores de las novelas analizadas sugieren que las familias distinguidas, presas en sus propios muros y obsesionadas con la “pureza” de su linaje, prefieren reproducirse entre ellas mismas. Para los personajes ensimismados, aislados de la vida social, el amor entre parientes se vuelve, muchas veces, la única posibilidad de establecer una relación sentimental o de conformar una nueva familia.

Diversas novelas de nuestro *corpus* hacen mención a primeras aventuras eróticas entre primos adolescentes, quienes por falta de otros contactos sociales –a los niños y jóvenes oligárquicos de estos textos se les prohíbe tener amigos– experimentan entre ellos su naciente sexualidad. Ana Castro de *La casa del ángel* (Guido, 1954) besa a su primo Julián en el parque de la quinta familiar *Los álamos*. Cuando los padres se enteran de este beso, castigan a la hija regresándola con su Nana a Buenos Aires. Según Ana, su primo Julián es hasta la

90 El estudio del incesto, un tópico recurrente en la literatura occidental, perteneció tradicionalmente al campo de las ciencias sociales como la psicología, la sociología y la antropología que trataron de explicar la experiencia traumática a través del análisis de normas culturales y sociales. Recién en las últimas décadas los estudiosos de las humanidades pusieron su atención en el significado cultural del trauma y su relación con la narrativa, la memoria y la historia. Debido en gran medida al interés de investigadoras feministas en el tema, a partir de los años setenta del siglo pasado empezaron a surgir más estudios sobre el incesto en la literatura (Barnes 2002: 2-3). Antes de 1975 sólo se habían publicado dos trabajos importantes: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage; Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens* (Otto Rank 1926) y *Violation of taboo: incest in the great literature of the past and present* (Donald Webster Cory / Robert E.L. Masters 1963). El estudio más amplio sobre el incesto en la literatura inglesa y americana es la colección de ensayos *Incest and the literary imagination* (2002) editada por Elizabeth Barnes. Una investigación de gran envergadura que se dedica al análisis del incesto en la literatura y el cine contemporáneo europeo es el trabajo de Dagmar von Hoff: *Familiengeheimnisse: Inzest in Literatur und Film der Gegenwart* (2003).

noche del duelo “la única posibilidad de encuentro con un hombre” (Guido 1966 [1954]: 125). Toda su fantasía romántica versa sobre él:

Antes de la noche del duelo, de ese primer viernes, él era el personaje que en mi imaginación caminaba abrazado a mí por los senderos del jardín mientras yo recitaba [...]. Me veía con él, subiendo hasta la terraza del ángel para ver mejor la luna sobre la calle Cuba, sobre la casa, sobre nuestras manos (Guido 1966 [1954]: 130-131).

Asimismo, una de las líneas narrativas de *Fin de fiesta* (Guido, 1958) –las otras dos giran, respectivamente, sobre la formación del protagonista Adolfo y la caída de un caudillo provinciano en el contexto de la decadencia de los terratenientes entre los años 1930 y 1945– se refiere a la historia de un amor imposible entre los primos hermanos Adolfo y Mariana. Un verano, el adolescente Adolfo espía a su prima cómo ésta se baña desnuda en el río: “Sólo deseaba, obsesionadamente, ver recortado el cuerpo de Mariana en el horizonte” (Guido 1971 [1958]: 14). Mariana lo descubre y para vengarse de él cuenta el suceso de manera distorsionada al abuelo. Adolfo es castigado con mano dura porque el abuelo cree el relato sugestivo de Mariana, pensando que ésta había sido violada por su primo. Joaquín de *El peso de la noche* (Edwards, 1965) se acuerda durante una comida familiar cómo fue besado por su prima Esperanza el día de un *picnic* cuando tenía 15 años. Mientras que él guarda el recuerdo de aquella escena, ella no parece acordarse de nada (Edwards 2001 [1965]: 96-101). Por lo general, el narrador de *El peso de la noche* resalta relaciones incestuosas ocurridas en el seno de “ciertas viejas familias santiaguinas”:

Pero también hubo desviaciones, ramas torcidas, prontas a dejarse envolver por las lianas y tentáculos del demonio. Se sabía del nefando pecado de incesto con el sobrino de dieciocho años, que tomaba en el campo vacaciones largas. Remontándose por el historial de las familias, otras coyundas todavía más abominables; el corro de las murmuradoras las repetía en voz baja, con frases indirectas y miradas precavidas a los menores de edad, que solían entender demasiado: la hermana de la bisabuela Encarnación, que tuvo un hijo de su hermano; ¿y no se acordaban de ese caballero, algún parentesco tenía con la familia, ministro del presidente Errázuriz, sorprendido cuando acariciaba los senos de su propia hija?... ¡Habían visto cosa igual! (Edwards 2001 [1965]: 65-66).

La casa de los Felipes tematiza el incesto de manera ejemplar. El ambiente sórdido de la casona de la calle del Aromo es enfatizado por las consecuencias de relaciones incestuosas. Eusebia, la hija mayor de don Felipe y Merceditas Eusebia, una prima de él, es considerada la loca de la familia. Sus chillidos estremecen a la familia a toda hora y enervan, en especial, a

Sheila, su medio hermana. Sheila O'Reilly llega a la casa de los del Villar cuando su madre se casa con don Felipe tras la muerte de Merceditas Eusebia, su hermana menor. Para Sheila, su medio hermana o prima Eusebia –llamada “Use”– es una “hija del abuso” que chilla “como si fuera una rata en celo” desde que tiene cuatro o cinco años (Levinson 1969: 120). Como ya lo señalamos, según la negra Gimena, la Use parece un “ratón” porque su madre –“una del Villar de del Villar”– ve en la noche del parto una rata grande (Levinson 1969: 15). Si bien el matrimonio de los primos del Villar es una unión legítima conviene vincularlo con el incesto ya que el fruto de él implica la misma connotación negativa sugerida por la otra relación incestuosa de la novela.

Sheila O'Reilly es la única de la casona de la calle del Aromo que sabe de la relación incestuosa entre María Felipa y su vecino Roberto. Sólo Sheila conoce el secreto de don Felipe, quien había visitado a su amante, la madre de Roberto, atravesando un túnel que une las dos casas. María Felipa no es consciente de que Roberto es su medio hermano. Después del baile en honor a la Infanta de España en la residencia presidencial, al que los enamorados asisten, presentándose por primera –y última– vez en la sociedad, Roberto muere envenenado. Sheila lo mata para impedir que hayan “criaturas incestuosas” en la familia: “Ella, María Felipa, fue dueña del deseo de un hombre. Hubo que cortarlo a tiempo, que romperlo. [...] ¿Qué importa si ellos sabían o no que su sangre era la misma? Eso ya no me incumbe. El delito no iba a ser consumado. Eso es cuanto importa” (Levinson 1969: 69). Siempre preocupada por el honor de la estirpe, Sheila siente que ella tiene que “evitar a toda costa la vergüenza de esta casa”, los “hijos desgenerados”, el “oprobio” de María Felipa, el “derrumbe” de la familia (Levinson 1969: 123). Una preocupación similar la incita luego a planificar el aborto del hijo de María Felipa:

Se trata de la casta de los del Villar. Nada debe manchar el nombre antiguo. Y empieza a urdir:
–El hijo no será. Gracias a mí no hubo criaturas incestuosas en esta casa, en nuestra casta. Ahora no permitiré que reviente la vergüenza y nazca el hijo de la chusma. Ningún rumor de escándalo empañará jamás la lucidez de la casona de la calle del Aromo (Levinson 1969: 131).

Sin lugar a dudas, el incesto y los fantasmas surgidos alrededor de él refuerzan el ambiente decadente de la familia del Villar. A pesar de que Sheila logra imposibilitar la relación incestuosa entre María Felipa y Roberto, ella no puede salvar la “pureza” del ilustre abolengo del Villar. El hijo de María Felipa nacerá gracias a la astucia de la Use –esa criatura “loca”, un fruto del incesto– no para prolongar la vieja estirpe sino para iniciar una nueva.

El fin de una estirpe oligárquica combinado con una relación incestuosa se cristaliza, según Valentín Pérez Venzalá (1998), en el cuento “Casa tomada” de Cortázar. La casa, en su papel protagónico como núcleo de la familia y la narración, constituye “el reflejo de toda la genealogía” (Pérez Venzalá 1998). Una descripción al inicio del cuento confirma la importancia de la casa con respecto al pasado de los habitantes: “Nos gusta la casa porque aparte de espaciosa y antigua [...] guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia” (Cortázar 1996: 107). En oposición a otros críticos que niegan el incesto en el relato, para Pérez Venzalá queda claro que el cuento alude a una relación incestuosa entre el narrador y su hermana Irene. A mi modo de ver no interesa tanto si el incesto es llevado a cabo o no, si es sugerido o no, sino que la pareja de hermanos representa la extinción de un linaje. Prácticamente sin contactos sociales, los hermanos viven juntos una vida tranquila y bastante armoniosa. Irene nunca se casa y el narrador ha perdido a su pareja antes de que se pudieran comprometer. Cuando la pareja de hermanos, los últimos vástagos de una familia oligárquica porteña, es expulsada de su propio hogar por unos sonidos extraños se insinúa que una estirpe distinguida llega a su fin. El mismo narrador anticipa este desenlace al inicio del cuento: “Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa” (Cortázar 1996: 107).

Desde mi perspectiva, el aislamiento de la pareja de hermanos no es el resultado del incesto como lo sostiene Pérez Venzalá. Se impone una lectura al revés: el incesto –si es que se puede hablar de él– vendría a ser la consecuencia del aislamiento. La contextualización del cuento nos lleva a pensar que la alusión a una supuesta relación incestuosa está estrechamente ligada a la extinción de un linaje.

Como en “Casa tomada” de Cortázar, en “Oriane, tía Oriane” (1975), el segundo cuento de la escritora colombiana Marvel Moreno, aparecen tópicos claves de la narrativa que evoca la decadencia de la oligarquía hispanoamericana. El personaje principal, la tía Oriane, vive junto con Fidelia, su sirvienta, en una casa grande, silenciosa, llena de retratos, en la que la mayoría de los salones y dormitorios están cerrados desde hace muchos años. El aislamiento de la tía Oriane, detrás de cuya fachada de sosiego se esconde un secreto, se refleja en el muro que cerca la casa con su jardín. Es sólo con la visita de María, su sobrina nieta, que se interrumpe la soledad de Oriane. El relato analéptico rememora aquellas semanas compartidas con la tía abuela, cuando María aún era una niña. En el momento de la enunciación, ella ya está casada y tiene una hija. El narrador describe el presente de María como el transcurso lento de días iguales al lado de un marido cualquiera que la mantiene encerrada. Mediante los

recuerdos de aquella visita, María revive las sensaciones intensas vinculadas a su despertar erótico y su pérdida de la inocencia infantil. Durante su estadía en la casa de la tía Oriane, María llega a intuir el secreto de la anciana, quien en su juventud había consumado una relación incestuosa con su hermano Sergio. Igual que en “Casa tomada”, en este cuento la insinuación del incesto va acompañada de ruidos enigmáticos, cuyo origen no tiene explicación.

La abuela de María trata de encubrir el pasado escandaloso de su hermana Oriane. A su nieta le cuenta que Sergio, el único hermano de las dos, había muerto de niño. En opinión de la abuela de María, los años habían nublado la mente de su hermana. La racionalidad y el pragmatismo de la abuela de María no son compatibles con el mundo irracional, sensual y lleno de ensueños de Oriane. María, en cambio, está tan fascinada con la personalidad extraña de su tía abuela que la persigue constantemente, incluso durante las tardes ociosas cuando Oriane se dedica al dibujo de infinitas formas reiterativas. Pero es a través de los objetos extraños encontrados en los armarios de su tía abuela que María desentraña el pasado ambiguo de Oriane. Su acto transgresor, que la obliga a vivir al margen de la moral impuesta por la familia y la sociedad, puede ser entendido como rebelión contra la autoridad del padre. El rencor de Oriane hacia su padre persiste aunque éste ya haya muerto. María lo divisa en el ritual de venganza contra el retrato de su tío abuelo:

Detrás de aquel olvido María percibía el designio de una oscura venganza que cobraba forma cada día cuando su tía llenaba de cayenas el gran salón presidido por el retrato de su padre, porque él las odiaba, le había explicado sonriendo. El retrato de aquel hombre de mirar airado, con el *smoking* cruzado por una banda de seda púrpura y dos condecoraciones prendidas a la solapa, recibía el sol de frente y estaba ya tan desteñido que algún día, decía tía Oriane, sólo sería un fantasma de cuadro entre los fantasmas de una casa sin dueño (Moreno 2001).

El poder de los antepasados muertos queda patente también en este cuento. Aun después de su muerte, el padre forma parte de la vida de su hija. Mas, a pesar de su incuestionable presencia, la tía Oriane es consciente de su naturaleza fantasmal. El retrato cada vez más desteñido indica que el fin de su linaje es inevitable. Tras la muerte de la tía Oriane, el mar invade primero la playa y luego el jardín, destruyendo lentamente la casa grande.

La ausencia de la mayoría de los padres en las novelas analizadas indica la ruptura de un linaje cuyo origen remonta, en algunos casos, hasta la Colonia. La temprana muerte del padre –sea antes del comienzo de la narración principal o muy al inicio de ésta– genera un vacío en la constelación familiar. Huérfanos de padre –a veces de padre y madre–, los últimos vástagos de una estirpe oligárquica decadente no encuentran ejemplos masculinos dignos de imitar, dejándose llevar por una existencia sin sentido. Exentos de objetivos y motivaciones malgastan los restos del patrimonio familiar. Con su muerte, locura o derrota personal se sella el perentorio fin de una estirpe: el apellido glorioso desaparece junto con el último heredero. El peso del linaje queda patente en la reverencia excesiva de los antepasados, ejemplificada en los textos de nuestro *corpus*. En todas las mansiones oligárquicas se encuentran cuadros de abuelos, bisabuelos y tatarabuelos exitosos quienes, desde sus marcos, observan con miradas críticas la lenta pero inevitable ruina de sus descendientes. Llama la atención que el tópico del incesto está muy presente en narraciones sobre el ocaso de familias ilustres. La evocación de familias oligárquicas decadentes, para quienes el encierro es la única solución en una coyuntura socio-política compleja, incomprendida por ellas, se enlaza no sólo con el derrumbe o abandono de la casa sino también con la sombra de los antepasados famosos que ejercen su presión sobre los descendientes, el fin del linaje y el tópico del incesto. Los escritores de nuestro *corpus* sugieren que el aislamiento de los personajes oligárquicos es tan definitivo que el incesto se convierte en la última consecuencia de su modo de vida antes de su desaparición.

La insistencia en el fin de una estirpe y el incesto invita a comparar los relatos de nuestro *corpus* con *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. El tabú del incesto y sus fantasmas son el hilo conductor de dicha novela. Recuérdese que José Arcadio Buendía se casa con su prima Úrsula contra la voluntad de sus parientes quienes piensan que la pareja va a concebir un monstruo, algo que ya ha sucedido en la familia:

Tenían el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas pasaran por la vergüenza de engendrar iguanas. Ya existía un precedente tremendo. Una tía de Úrsula, casada con un tío de José Arcadio Buendía, tuvo un hijo que pasó toda la vida con unos pantalones englobados y flojos, y que murió desangrado después de haber vivido cuarenta y dos años en el más puro estado de virginidad, porque nació y creció con una cola cartilaginosa en forma de tirabuzón y con una escobilla de pelos en la punta. Una cola de cerdo que no se dejó ver nunca de ninguna mujer, y que le costó la vida cuando un carnicero amigo le hizo el favor de cortársela con una hachuela de destazar (García Márquez 1987 [1967]: 93).

La narración concluye con el nacimiento y la muerte repentina de un supuesto monstruo, un niño con una cola de cerdo, el fruto del amor incestuoso entre el último Aureliano y su tía Amaranta Úrsula. Aunque tratándose de relatos muy diferentes, tanto las novelas de nuestro *corpus* como también *Cien años de soledad* presentan las historias de familias obsesionadas por el incesto y la genealogía. El vínculo entre el mito apocalíptico y *Cien años de soledad*, establecido por González Echevarría en su ensayo *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2000)⁹¹, nos parece esclarecedor. Como un hilo invisible, el mito apocalíptico atraviesa los universos narrativos de nuestro *corpus* cuyo ambiente decadente es enfatizado mediante los tópicos de la muerte, el incesto y la extinción de un linaje ilustre.

Observaciones finales

En este trabajo se ha analizado una veintena de universos narrativos, configurados por escritores provenientes de un entorno sociocultural similar, pero de diferentes contextos nacionales y temporales, que nos ofrecen múltiples imágenes de la decadencia oligárquica durante el proceso modernizador hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La aproximación comparatista resultó útil para destacar la analogía de las estrategias discursivas y los tópicos mediante los cuales estos autores evocan una oligarquía incapaz de adaptar su modo de vida a los cambios ocasionados a causa de la modernización. Para explicar el porqué de la similitud entre estas reflexiones literarias –asincrónicas– sobre un mismo fenómeno histórico, me sirvió el concepto del “modo de producción” propuesto por el estudioso Alejandro Losada Guido. Las características formales y temáticas de nuestro *corpus* sitúan a estos narradores en el contexto del “modo de producción subjetivista” losadiano.

En la primera parte hemos resaltado las estrategias discursivas recurrentes, es decir las “técnicas de presentación” que Losada relaciona con el “modo de producción subjetivista”. Entre ellas sobresalen la ruptura del tiempo lineal, el frecuente uso de asociaciones de pensamientos, la construcción circular, la concentración en el mundo interior, subjetivo, la reiteración y, por ende, la certidumbre de que todo ya está terminado desde el inicio. Los

91 González Echevarría señala al respecto del mito apocalíptico y *Cien años de soledad*: “Enmarcada por el Génesis y el Apocalipsis, plagada de incesto y violencia, la crónica de la familia Buendía se erige como la historia de América Latina fraguada en el lenguaje del mito, una mezcla irresoluta que atrae y confunde al lector” (González Echevarría 2000: 48).

relatos analépticos enfatizan la inmovilización de los personajes oligarcas, cuyo presente parece insignificante en comparación con su pasado. Abundantes *flashbacks* restan importancia al relato primero que funge como marco: los argumentos principales se conglomeran en las retrospectivas. La atmósfera de parálisis, creada por la anacronía y la circularidad narrativa, cristaliza en el encierro físico o simbólico de los protagonistas al final de los relatos.

Para hacer hincapié en la subjetividad de los personajes, los escritores recurren a la focalización interna. A través del estilo indirecto libre, los narradores omniscientes se aproximan a los protagonistas oligarcas cuyo punto de vista quieren subrayar. Losada indica que el uso del flujo de conciencia y del tiempo subjetivo es idóneo para configurar la vida interior de los personajes principales. La fusión de la voz del narrador y la del protagonista sirve para acercar al lector a los pensamientos de este último. Según Losada, el tono sentimental y la concentración en la vida interior de los protagonistas convierten las narraciones en confesiones autocompasivas que deben generar la identificación del lector con el personaje. Esta perspectiva “subjetivista”, intimista, que da preferencia a la mirada de los personajes oligárquicos, sólo toca marginalmente el mundo exterior con sus conflictos y diferencias sociales.

Con respecto a los “materiales de presentación” del “modo de producción subjetivista” losadiano, señalados en la segunda y tercera parte de este trabajo, cabe anotar que temas como el aislamiento físico y emocional, la crisis interior, el abandono, la soledad, la huida y la muerte atraviesan las novelas analizadas a manera de un hilo conductor. Las figuras oligárquicas se definen por su actividad interior y su pasividad hacia el mundo exterior. Cautivos de un pasado tormentoso, los protagonistas son sujetos solitarios que deambulan sin rumbo ni objetivo por una existencia carente de sentido. Avasallados por el desarraigo, la alienación y la frustración, a los personajes principales no les queda otra opción que el refugio dentro de sí mismos. En su forma extrema, la crisis interior puede manifestarse en la locura. Hemos visto que la mayoría de las familias oligárquicas presentadas en nuestros textos ocultan en sus mansiones un pariente “loco” –un “opa”– impresentable.

La insistencia en el tema de la muerte que funciona como *leitmotiv* de nuestro *corpus* y el uso frecuente de la metáfora del cadáver acentúa la situación decadente de los protagonistas incapaces de adaptarse al proceso modernizador. Asimismo, la ausencia de la mayoría de los padres apunta a la ruptura de un linaje ilustre. El vacío creado por el temprano fallecimiento del *pater familias* –un famoso abogado o político– pesa sobre los últimos vástagos de una estirpe oligárquica. Sin ejemplos dignos de imitar, ellos terminan

despilfarrando los restos de la herencia familiar. Su muerte, locura o derrota personal significa el irrevocable fin del linaje. El apellido ilustre se desvanece junto con el último heredero.

Alejandro Losada destaca la importancia del tópico del encierro para el “modo de producción subjetivista”. El análisis de las novelas en cuestión pone de relieve el papel protagónico que la mansión oligárquica, detrás de cuyos muros y rejas colosales se recluyen los personajes principales, desempeña en la configuración de estos universos narrativos. La analogía entre las mansiones y sus habitantes es obvia. Igual que sus casas, los dueños se deterioran lentamente, observando su inminente ruina. Los hilos narrativos se hilvanan alrededor de la casona familiar que puede ser leída como símbolo del mundo cerrado de la oligarquía tradicional. Angustiadas por encontrarse cercadas de nuevos actores sociales, las figuras principales se aíslan del mundo exterior, poco aludido en nuestro *corpus*. Sin embargo, pese al encierro obsesivo, el universo exterior penetra los refugios de la oligarquía tradicional. La invasión de realidades ajenas a este mundo exclusivo traumatiza a los oligarcas, quienes intuyen la decadencia del orden establecido. El latente miedo frente a la pujanza de los sectores medios y bajos los mantiene paralizados. En lugar de sobreponerse a viejos prejuicios raciales y afrontar lo nuevo, desconocido, los personajes oligárquicos optan por encerrarse en sus mansiones y clubes privados, lo único que perdura de su pasada gloria. Mientras que el mundo exterior evoluciona, el universo interior está regido por la inmovilidad. No obstante, las transformaciones sociales relacionadas con la industrialización, la declinación de la agricultura, las migraciones masivas y el crecimiento urbano los alcanzan.

Los personajes infantiles de nuestras novelas vinculan el mundo herméticamente cerrado de la oligarquía con el espacio abierto de los otros sectores sociales. La sensibilidad infantil ignora fronteras físicas o simbólicas y, una vez abiertas las puertas o derrumbadas las rejas de las mansiones oligárquicas, los niños entran en el mundo de los peones, sirvientes, obreros, mendigos o “nativos”. En especial, los empleados domésticos cumplen un rol clave en la formación de los niños y jóvenes oligárquicos, quienes logran ampliar su horizonte limitado a la casona familiar gracias a los relatos contados por sus nanas y cocineras. Al contrario de los personajes infantiles, los oligarcas adultos desconfían de la vitalidad y del dinamismo de su personal de servicio, cuya nascente conciencia social y cuyas pequeñas muestras de independencia les recuerdan la inestabilidad del orden establecido. Perseguidos, además, por el miedo latente del mundo exterior, los personajes adultos intuyen el potencial subversivo de sus empleados. Los escritores de nuestro *corpus* hacen uso de los personajes infantiles tanto para resaltar el poder abusivo de los oligarcas adultos como también para oponer su energía y creatividad a la inmovilización política y cultural de sus padres. Las

transgresiones infantiles se plantean como alternativa a la actitud marginadora e insensible de los personajes adultos.

Es preciso enfatizar la diferencia entre los actos subversivos de los niños y las infracciones contra la moral adulta de las figuras femeninas adolescentes. Para el orden adulto, los juegos de las adolescentes constituyen un peligro mucho mayor que los pasatiempos inocentes de los niños. El aburrimiento de una rutina familiar demasiado represora, las fantasías eróticas y la naciente sexualidad llevan a las muchachas jóvenes a infringir las normas sociales. Sus juegos ambiguos terminan, por lo general, en una tragedia personal. Al final de los relatos, las protagonistas adolescentes se ven obligadas a vivir al margen de la sociedad, aisladas y condenadas a la pasividad absoluta. Su encierro definitivo simboliza la pérdida de la autonomía, tan anhelada por ellas. Sus esfuerzos para conseguir cierta independencia gracias a la escritura son vanos. Las restricciones de la moral adulta no les permiten desarrollar una identidad autónoma.

Ahora, si bien los recursos narrativos y los tópicos de nuestro *corpus* sugieren el autoencierro simbólico de una oligarquía tradicional incapaz de renovar su mentalidad trasnochada, cabe preguntarse en qué medida ciertas estrategias matizan este estancamiento social. Sin lugar a dudas, la ironía con la que los narradores refieren el ambiente decadente en novelas como, por ejemplo, *Las memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra, *Duque* de José Diez-Canseco y *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique cuestiona la atmósfera de parálisis y la nostalgia por un mundo desaparecido o en vías de desaparición. El tono irónico subvierte tanto los imaginarios decadentes como también la actitud melancólica de algunos personajes, invitando al lector a adoptar una distancia crítica frente a los hechos narrados. Al mismo tiempo, la oscilación de los enunciadore entre una mirada nostálgica y una posición burlona genera una especie de dinamismo porque el lector es obligado a readaptarse constantemente al tono, no pudiendo reposar ni en el sentimentalismo ni en la sátira.

Por otra parte, la vaguedad del referente histórico de relatos como, por ejemplo, “Casa tomada” de Julio Cortázar, *La mano en la trampa* de Beatriz Guido y “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno dificultan o incluso imposibilitan una interpretación que trata de establecer una relación directa entre el universo narrativo y un contexto socio-histórico determinado. Es más, el empleo de elementos fantásticos en “Casa tomada” y “Oriane, tía Oriane” o la creación de lugares imaginarios como Marulanda, aquel sitio lejano, cerca de “montañas azules” en *Casa de campo* de José Donoso, exigen lecturas que atribuyen a los tópicos del encierro, la decadencia, la locura y el incesto dimensiones más universales. Vincular este tipo

de textos sólo con el aislamiento obsesivo de una oligarquía tradicional que no logra participar en el proceso modernizador sería limitante.

Finalmente se impone la pregunta de si dentro del círculo de las familias oligárquicas evocadas surgen elementos renovadores. ¿Se vislumbra en nuestro *corpus* el auge de una oligarquía de tendencias más modernas? ¿Qué proyectos para salir de la inmovilidad social se plantean? *Un mundo para Julius* contrapone, por ejemplo, la oligarquía tradicional peruana, personificada por Santiago, el padre de Julius, a una oligarquía renovadora, representada por Juan Lucas, el segundo esposo de Susan. Esta nueva oligarquía, cuya economía se basa en la industria, se relaciona con el capitalismo internacional. En vez de dedicarse a las haciendas y preocuparse por el abolengo, Juan Lucas juega golf, restaura la antigua carroza familiar y manda construir una nueva mansión en las afueras de Lima. Su espíritu emprendedor se opone a la personalidad pusilánime de la mayoría de los personajes masculinos descritos en las novelas analizadas. Como Juan Lucas de *Un mundo para Julius*, el joven médico de “La muñeca menor” de Rosario Ferré personifica un nuevo sector social, integrado por comerciantes y profesionales formados en Estados Unidos, que reemplaza a la vieja oligarquía rural puertorriqueña a partir de los años 1940. Asimismo, Silvestre y Berenice de *Casa de campo* se diferencian de los demás adultos por sus costumbres “modernas”. Ellos ya no envían a sus hijos a “los sombríos colegios de claustros tradicionales” (Donoso 1978: 115), hablan el idioma de los extranjeros y se construyen, igual que Juan Lucas, una nueva casa en la capital. Son los únicos de los Ventura que negocian con los extranjeros. Gracias a estos negocios, el oro de la familia llega al mercado mundial. Pero es en Malvina, una de las primas Ventura, en quien se condensa el espíritu emprendedor de una nueva oligarquía. Malvina, una joven de 15 años, es la única pobre de la familia. Por ser hija ilegítima, su abuela la deshereda. Desde niña, Malvina se entrega al robo y al espionaje. Ella conoce todas las intrigas familiares. Cuando los niños Ventura quedan abandonados tras la excursión de los adultos, Malvina roba con otros tres primos y algunos “nativos” el oro de la familia. Luego se va a la capital donde empieza a hacer negocios con los extranjeros. Como Silvestre y Berenice, ella habla su “exótica lengua”. Al final de la novela, Malvina regresa a Marulanda para ejecutar su plan de venganza. Antes de que los Ventura puedan vender su casa, sus terrenos y sus minas a los extranjeros, Malvina engaña a su familia. Se va con los extranjeros y los sirvientes de Marulanda, no dejando allí ningún coche. La familia Ventura se encuentra aislada en la *casa de campo*, sola en su lucha contra las gramíneas. Los extranjeros se adueñarán de sus tierras y de sus minas. Para prescindir de la mano de obra de los “nativos”, ellos mecanizarán la extracción de oro.

Al contrario de Malvina, quien desea la extinción de su linaje, o de los últimos vástagos masculinos como Felipe del Villar de *La casa de los Felipes*, Benjamín de *La casa*, Joaquín de *El peso de la noche*, Ludo Totem de *Los geniecillos dominicales* y Gonzalo Herrera de *Borburata*, quienes se dejan aplastar por las sombras de los antepasados, aparecen figuras femeninas en nuestro *corpus* que se esfuerzan en salvar el patrimonio familiar de la decadencia. Tanto María Felipa del Villar de *La casa de los Felipes* como Valentina Herrera de *Borburata* se deciden –solas– por la continuidad del modo de vida en la hacienda. María Felipa se muda con su hijo recién nacido a la estancia familiar más querida y Valentina moderniza la hacienda Herrera con la ayuda de trabajadores italianos. Aunque sendas mujeres rompen la línea genealógica ilustre, son ellas las que proponen un futuro para la estirpe. Sus hijos, los frutos de sus actos transgresores, encontrarán un patrimonio familiar rejuvenecido.

Bibliografía

- ABAD DE SANTILLÁN, Diego (2003): *La Federación Obrera Regional Argentina, ideología y trayectoria*, primera edición cibernética, junio del 2003, capítulo 18, en: <http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/fora/19.html> (16/02/2007).
- ALONSO GALLO, Laura P. / DOMÍNGUEZ MIGUELA, Antonia (2000): "Performative fathers and the essential macho: fatherhood in contemporary Latino / Latina literature", en: BUENO, Eva Paulino / CAESAR, Terry / HUMMEL, William: *Naming the father: legacies, genealogies, and explorations of fatherhood in modern and contemporary literature*. Lanham, Md.: Lexington Books, pp. 67-95.
- ARGUEDAS, José María (1975 [1964]): *Todas las sangres*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- AVRICH, Paul (1991): *Sacco and Vanzetti: The Anarchist Background*. Princeton: Princeton UP.
- BACHELARD, Gaston (1960): *Poetik des Raumes*. München: C. Hanser.
- BAKHTIN, Mikhail M. (1990): *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*, aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer.
- BALZA, José (1996): "Las relaciones seriales", en: PARRA, Teresa de la / BOSCH, Velia: *Las memorias de Mamá Blanca*. 2. ed. Nanterre: ALLCA XX, (Colección Archivos 9), pp. 223-230.
- BARNES, Elizabeth (2002): *Incest and the literary imagination*. Gainesville: University Press of Florida.
- BARTHES, Roland (1968) "The death of the author", en: *The rustle of language*. Berkeley: University of California Press, pp. 49-55.
- BASADRE, Jorge (1968): *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Lima: Editorial Universitaria.
- BETHELL, Leslie (ed.) (1994): *Latin America since 1930. Economy, society, and politics*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.
- BOURRICAUD, François (1989 [1967]): *Poder y sociedad en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BRONTË, Charlotte (1987 [1847]): *Jane Eyre*. New York / Toronto / London / Sydney / Auckland: Bantam Books.

- BROWNING, Richard L. (2001): *Childhood and the Nation in Latin American Literature: Allende, Reinaldo Arenas, Bosch, Bryce Echenique, Cortázar, Manuel Galván, Federico Gamboa, S. Ocampo, Peri Rossi, Salurrué*. New York: P. Lang.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (2001 [1970]): *Un mundo para Julius*. Madrid: Cátedra.
- BURGA, Manuel / FLORES GALINDO, Alberto (1991): *Apogeo y crisis de la República aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.
- CABALLERO, María (2000): *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CAMINERO-SANTANGELO, Marta (1998): *The madwoman can't speak, or, why insanity is not subversive*. Ithaca, N.Y / London: Cornell University Press.
- CANNISTRARO, Philip V. (1996): "Mussolini, Sacco-Vanzetti, and the Anarchists: The Transatlantic Context", en: *The Journal of Modern History*, vol. 68, no. 1, mar., pp. 31-62.
- CASTILLO-FELIÚ, Guillermo I. (1980): "Reflexiones sobre el perspectivismo en Coronación de José Donoso", en: *Hispania*, vol. 63, no. 4, dic., pp. 699-705.
- CASTELLANOS, Rosario (2002 [1957]): *Balún-Canán*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CLERICI, Annina (2005): "Abriendo puertas y rompiendo rejas: niños subversivos en Bryce Echenique y Donoso", en: García-Bedoya Maguiña, Carlos (ed.): *Memorias de JALLA 2004: sextas jornadas andinas de literatura latinoamericana*. Tomo I. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, pp. 355-365.
- (2006): "La pobreza desde la oligarquía: *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique", en: Lienhard, Martín (coord.): *Discursos sobre (l)a pobreza. América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 407-416.
- (2008): „Más allá del *Bildungsroman*: una (re)lectura socio-histórica de *La casa del ángel*", en: *Letterature d'America*, no. 115-116, año XXVII-XXVIII, pp. 141-180.
- CLIFFORD, Joan (2001): "The female Bildungsromane of Beatriz Guido", en: *Hispanófila*, vol. 132, mayo, pp. 125-139.
- CONTRERAS, Carlos / CUETO, Marcos (2000): *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico / IEP.
- CORTÁZAR, Julio (1996): "Casa tomada", en: *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 107-111.

- DELGADO, Washington (1971): "Un mundo para Julius de Alfredo Bryce", en: *Creación y crítica*, vol. 7, pp. 14-15.
- DELLEPIANE, Angela (1968): "La novela argentina desde 1950-1965", en: *Revista Iberoamericana*, vol. 34, no. 66, julio-dic., pp. 237-282.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Ramón (1960): *Borburata*. Caracas: Colección Libros Revista Bohemia.
- DIEZ-CANSECO, José (2000 [1934]) *Duque*. Lima: Adobe Editores.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2004): "Familias literarias: Visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido", en: *Revista Iberoamericana*, vol. 70, no. 206, ene-mar, pp. 225-235.
- DONOSO, José (1972 [1957]): *Coronación*. Barcelona: Seix Barral.
- (1978): *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral.
- EDWARDS, Jorge (2001 [1965]): *El peso de la noche*. Barcelona: Tusquets Editores.
- ELMORE, Peter (1993): *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores / El Caballo Rojo Ediciones.
- ESCAJADILLO, Tomás G. (1977): "Bryce: Elogios varios y una objeción", en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 6, pp. 137-148.
- FERRÉ, Rosario (1972): "La muñeca menor", en: CUNHA-GIABBAI, Gloria da / ACEVEDO-LEAL, Annabella (1996): *Cuentistas hispanoamericanas (antología)*. Washington, D.C.: Literal Books, pp. 389-393.
- (1992 [1986]): *Maldito amor: seguido de El regalo, Isolda en el espejo, La extraña muerte del Capitancito Candelario*. Buenos Aires / Washington, DC: Editorial Sudamericana / Litoral Books.
- FINK, Eugen (1966): *Oasis de la felicidad, pensamientos para una ontología del juego*. México: Centro de estudios filosóficos / UNAM.
- FRANCÉS VIDAL, Sorkunde (1986): *La narrativa de Mujica Láinez*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- FUENTE, José Luis de la (1994): *Cómo leer a Alfredo Bryce Echenique*. Madrid: Júcar.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1987 [1967]): *Cien años de soledad*, edición de Jacques Joret. Madrid: Cátedra.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GILBERT, Sandra M. / GUBAR, Susan (1979): *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.

- GOLDMANN, Lucien (1959): *Le dieu cache. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.
- GONZÁLEZ BOIXÓ, José Carlos (1996): “Feminismo e ideología conservadora”, en: PARRA, Teresa de la / BOSCH, Velia: *Las memorias de Mamá Blanca*. 2. ed. Nanterre: ALLCA XX, (Colección Archivos 9), pp. 231-243.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (1984): “Cien años de soledad: The novel as myth and archive”, en: *MLN*, vol. 99, no. 2, mar., pp. 358-380.
- (1997): *The Oxford book of Latin American short stories*. New York: Oxford University Press.
- (2000): *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ VIDAL, Juan Carlos (1997): “La tradición ancestral en *Un mundo para Julius*”, *Co-textes*, vol. 34, pp. 117-126.
- GUIDO, Beatriz (1966 [1954]): *La casa del ángel*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- (1971 [1958]): *Fin de fiesta*. Barcelona: Editorial Planeta.
- (1976): *Piedra libre*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- (1979a): *La invitación*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- (1979b): *Todos los cuentos, el cuento*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- (1981 [1956]): *La caída*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1985 [1964]): *El incendio y las vísperas: 17 de octubre de 1952, 15 de abril de 1953*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- GRAVES, Robert (2003): *Griechische Mythologie: Quellen und Deutung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt¹⁵.
- HALL, Michael M. / SPALDING, Hobart A. (1989): “The urban working class and early Latin American labour movements, 1880-1930”, en: Bethell, Leslie (ed.): *The Cambridge History of Latin America, c. 1870-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 325-365.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1975): “Algunas observaciones sobre Germani, el surgimiento del peronismo y los migrantes internos”, en: *Desarrollo Económico*, vol. 14, no. 56., ene.-mar., pp. 765-781.
- (1990): *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial.
- HAWTHORN, Jeremy (1994): *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: ein Handbuch*. Tübingen: Francke.
- IRIGARAY, Luce (1991): *Ethik der sexuellen Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- ISAACS, Jorge (2001 [1867]): *María*. Madrid: Mestas Ediciones.
- JESSE, John (1830): *Tales of the dead, and other poems*. London: Murray.
- KELLEY, Alita (1997): “Alfredo Bryce Echenique: la visión cómica”, en: *Co-textes*, vol. 34, pp. 77-88.
- KING, Sarah E. (1992): *The magical and the monstrous: two faces of the child-figure in the fiction of Julio Cortázar and José Donoso*. New York: Garland Publishing.
- KOERBER, Irene-Maria von (1996): *Raumkonfigurationen im Erzählwerk von José Donoso*. Genève: Librairie Droz.
- LAGOS, Ramona (1978): “Inconsciente y ritual en ‘Coronación’ de José Donoso”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol., 335, pp. 290-305.
- LAGOS-POPE, María-Inés (1985): “Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré”, en: *Revista Iberoamericana*, vol. 51, no. 132-133, julio-dic., pp. 731-749.
- (1996): *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago Chile: Editorial Cuarto Propio.
- LAMBERT, Jacques (1968): *Amerique Latine; structures sociales et institutions politiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEVINSON, Luisa Mercedes (1969): *La casa de los Felipes*. Buenos Aires: S. Rueda.
- LEWIS, Colin M. (1989): “Industry in Latin America before 1930”, en: Bethell, Leslie (ed.): *The Cambridge History of Latin America, c. 1870-1930*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 267-323
- LIENHARD, Martín (1992): *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*, 3. ed., rev. y aum. Lima: Editorial Horizonte.
- LLOYD, Rosemary (1992): *The land of lost content: children and childhood in nineteenth-century French literature*. Oxford / New York: Clarendon Press / Oxford University Press.
- LÓPEZ GUIL, Itz'iar (2008): “Los niños tontos de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva”, en: ANDRES-SUÁREZ, Irene / RIVAS, Antonio (ed.): *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto (en prensa).

- LOSADA GUIDO, Alejandro (1976): *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones.
- (1980): *La literatura en la sociedad de América Latina: los modos de producción entre 1750-1980: estrategias de investigación*. Berlin: Lateinamerika Institut der Freien Universität Berlin.
- LOTMAN, Yuri Mikhailovich (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- (1974): *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Kronberg, Ts.: Scriptor.
- (1988): *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- LUCHTING, Wolfgang (1975): *Humores y malhumores*. Lima: Milla Batres.
- LUKÁCS, Georg (1961): *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. de Peter Ludz. Neuwied / Berlin: Luchterhand.
- (1965): *Probleme des Realismus III. Der historische Roman*, en: *Georg Lukács Werke*, tomo 6. Neuwied / Berlin: Luchterhand.
- (1969): *Probleme der Ästhetik*, en: *Georg Lukács Werke*, tomo 10. Neuwied / Berlin: Luchterhand.
- (1971): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Neuwied / Berlin: Luchterhand.
- LUGONES, Leopoldo (1906): “La lluvia de fuego; evocación de un desencarnado de Gomorra”, en: LUGONES, Leopoldo (1996): *Las fuerzas extrañas*, ed. de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, pp. 111-123.
- MAHIEU, José (1986): “Beatriz Guido: Las dos escrituras”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 437, nov., pp. 153-168.
- MANZOR-COATS, Lillian (1994): „Introduction”, en: Foster, David William (ed.): *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*. Greenwood Press: London, pp. XV-XXXVI.
- MARVAL-McNAIR, Nora de (1992): “R.S.V.P.: Polisemia, dinámica y progresión del signo del 'invitado' en el discurso fictivo de Beatriz Guido”, en: *Revista Hispánica Moderna*, vol. 45, no. 2, dic., pp. 225-241.
- MATAMORO, Blas (1975): *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- MATOS MAR, José (1977): *Las barriadas de Lima, 1957*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- MATTALÍA, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir: pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- MEAD, William Edward (1908): "Italy in English Poetry", en: *PMLA*, vol. 23, no. 3, pp. 421-470.
- MORELLI, Carlos (1997): "Un mundo para Julius como representación de Lima", en: *Co-textes*, vol. 34, pp. 103-116.
- MORENO, Marvel (2001): *Cuentos completos*. Bogotá: Norma.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel (1983 [1954]): *La casa*. Barcelona / Madrid: Plaza & Janés.
- (1985 [1951]): *Misteriosa Buenos Aires*. Barcelona: Seix Barral.
- (1999): *Cuentos completos*, vol. 1. Buenos Aires: Alfaguara.
- MUÑOZ CABREJO, Fanni (2001): *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico Centro de Investigación / Instituto de Estudios Peruanos.
- MURPHY, Marie Grethe (1992): *Authorizing fictions: José Donoso's Casa de campo*. London: Tamesis.
- NORRIS, Nélica (1996): "Texturas, formas y lenguaje", en: PARRA, Teresa de la / BOSCH, Velia: *Las memorias de Mamá Blanca*. 2. ed. Nanterre: ALLCA XX, (Colección Archivos 9), pp. 211-221.
- OLIVEIRA, Orlandina de / ROBERTS, Bryan (1994): "Urban growth and urban social structure in Latin America, 1930-1990", en: Bethell, Leslie (ed.): *The Cambridge History of Latin America*, vol. 6, pt. 1, Cambridge / New York: Cambridge University Press, pp. 253-324.
- ORRILLO, Winston (1971): "Radiografía de *Un mundo para Julius*", en: *Oiga*, vol. 427, pp. 31-32.
- ORTEGA, Julio (1994): *El hilo del habla, la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- OSORIO, Elsa (1991): *Beatriz Guido: Mentir la verdad*. Buenos Aires: Planeta.
- OSORIO, Nelson (1996): "Contextualización y lectura crítica de *Las memorias de Mamá Blanca*", en: PARRA, Teresa de la / BOSCH, Velia: *Las memorias de Mamá Blanca*. 2. ed. Nanterre: ALLCA XX, (Colección Archivos 9), pp. 245-257.
- PACHECO, Carlos (1992): *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.

- PARRA, Teresa de la (1982): *Obra (narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- / BOSCH, Velia (1996): *Las memorias de Mamá Blanca*. 2. ed. Nanterre: ALLCA XX. (Colección Archivos 9).
- PÉREZ VENZALÁ, Valentín (1998): “Incesto y espacialización del psiquismo en “Casa tomada” de Cortázar”, en: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, s./n, en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/cort_poe.html>) (Publicación electrónica de la Universidad Complutense de Madrid, (03/10/2007).
- PERUS, Françoise (1976): “El concepto de realismo en Lukacs”, en: *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 38, no. 1, ene.-mar., pp. 111-126.
- (1982): *Historia y crítica literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*. La Habana: Casa de las Américas.
- PIZARRO, Ana (coord.) (1985): *La Literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias Centro Editor de América Latina.
- (coord.) (1987): *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México / Caracas: Colegio de México Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / Universidad Simón Bolívar.
- POZO, José del (2002): *Historia de América Latina y del Caribe: 1825-2001*. Santiago: LOM Ediciones.
- PRIESTER, Karin (2001): *Mythos Tod: Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*. Berlin: Philo.
- RECINOS, Adrián (1988): *Popol vuh: las antiguas historias del Quiché*. Guatemala, Guatemala: Hermanas Recinos Palomo.
- REICHARDT, Dieter (ed.) (1994): *Autorenlexikon Lateinamerika*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- REIS, Carlos / LOPES, Ana Cristina M. (2002): *Diccionario de narratología*, 2. ed. Salamanca: Almar Ediciones.
- REYNOSO, Oswaldo (1994 [1965]): *En octubre no hay milagros*. Lima: PEISA.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1983 [1960]): *Crónica de San Gabriel*. Barcelona: Tusquets.
- (1983 [1964]): *Los geniecillos dominicales*. Barcelona: Tusquets.
- ROMERO, Luis Alberto (2002): *A history of Argentina in the twentieth century*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1973 [1964]): *Lima la horrible*. Lima: Ediciones PEISA.

- SALAZAR VERGARA, Gabriel / PINTO, Julio (2002): *Historia contemporánea de Chile; vol. 4, Hombría y feminidad (construcción cultural de actores emergentes)*. Santiago: LOM Ediciones.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás (1989): "The population of Latin America, 1850-1930", en: Bethell, Leslie (ed.): *The Cambridge History of Latin America, c. 1870-1930*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 121-152.
- SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARROCHI, Augusto C. (1992): *El simbolismo en la obra de José Donoso*. Chile: Editorial La Noria.
- SARTRE, Jean-Paul (1964 [1943]): *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
- (1980 [1938]): *La nausée*. Paris: Gallimard.
- SAUNDERS, Corinne J. / MACNAUGHTON, Jane (2005): *Madness and creativity in literature and culture*. Houndmills / Basingstoke / Hampshire / New York: Palgrave Macmillan.
- SCHNEIDER, Cathy (1991): "Mobilization at the grassroots: shantytowns and resistance in authoritarian Chile", en: *Latin American Perspectives*, vol. 18, no. 1, (Military rule and the struggle for democracy in Chile), pp. 92-112.
- SCHWALB, Carlos (2001): *La narrativa totalizadora de José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa*. New York: P. Lang.
- SCOBIE, James R. (1989): "The growth of Latin American cities, 1870-1930", en: Bethell, Leslie (ed.): *The Cambridge History of Latin America, c. 1870-1930*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 233-265.
- SMITH, Verity (ed.) (1997) *Encyclopedia of Latin American literature*. London / Chicago: Fitzroy Dearborn.
- SOMKIN, Fred (1981): "How Vanzetti Said Goodbye", en: *The Journal of American History*, vol. 68, no. 2, sep., pp. 298-312.
- TORRES-RIOSECO, Arturo (1962): "La novela chilena contemporánea", en: *Journal of Inter-American Studies*, vol. 4, no. 4, oct., pp. 503-516.
- TOURAINE, Alain (1989): *América Latina: política y sociedad*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VAN DEN BULCK, Myriam (1996): *Bryce, un niño arrodillado lleno de tristeza. Notas para una lectura social de Un mundo para Julius*. Lima: El pájaro parado.

- VEBLEN, Thorstein (1975 [1899]): *The theory of the leisure class; an economic study of institutions*. New York: A.M. Kelley.
- VIDAL DE BATTINI, Berta Elena (1984): *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, vol. VIII. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas / Secretaría de Cultura / Ministerio de Educación y Justicia.
- VILANOVA, Núria (1999): *Social Change and Literature in Peru (1970-1990)*. Lewiston: E. Mellen Press.
- VIÑAS, David (1975): *Apogeo de la oligarquía: literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- (1985 [1958]): *Los dueños de la tierra*. Barcelona: Plaza & Janes.

Curriculum vitae

ANNINA CLERICI (Zürich, 1970)

Historiadora y estudiosa literaria. Ha trabajado como docente y asistente en la Cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Zurich. Terminó un postgrado en *Gender Studies* en la Escuela de Artes de Zurich. Publicó los siguientes artículos: “Homosexualität und Rassismus im peruanischen Roman: Jaime Baylys narrativer Umgang mit Differenzen”, en: Schade, Sigrid / Strunk, Marion (eds.) (2004): *Unterschiede. Unterscheiden. Zwischen Gender und Kulturen*. Zürich: HGKZ / ICS, pp. 148-159; “Abriendo puertas y rompiendo rejas: niños subversivos en Bryce Echenique y Donoso”, en: García-Bedoya Maguiña, Carlos (ed.) (2005): *Memorias de JALLA 2004: sextas jornadas andinas de literatura latinoamericana*. Tomo I. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, pp. 355-365; “Conversación en la carretera y el burdel: la función del acto comunicativo en dos novelas peruanas de inicios del siglo XXI”, en: Clerici, Annina / Mendes, Marília (eds.) (2006): *De márgenes y silencios, homenaje a Martín Lienhard / De margens e silêncios, homenagem a Martin Lienhard*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 221-234; “La pobreza desde la oligarquía: *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique”, en: Lienhard, Martín (coord.) (2006): *Discursos sobre (l)a pobreza. América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 407-416; „Más allá del *Bildungsroman*: una (re)lectura socio-histórica de *La casa del ángel*”, en: *Letterature d'America*, no. 115-116, año XXVII-XXVIII, (2008), pp. 141-180. Es co-editora de la miscelánea *De márgenes y silencios, homenaje a Martín Lienhard / De margens e silêncios, homenagem a Martin Lienhard*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2006.